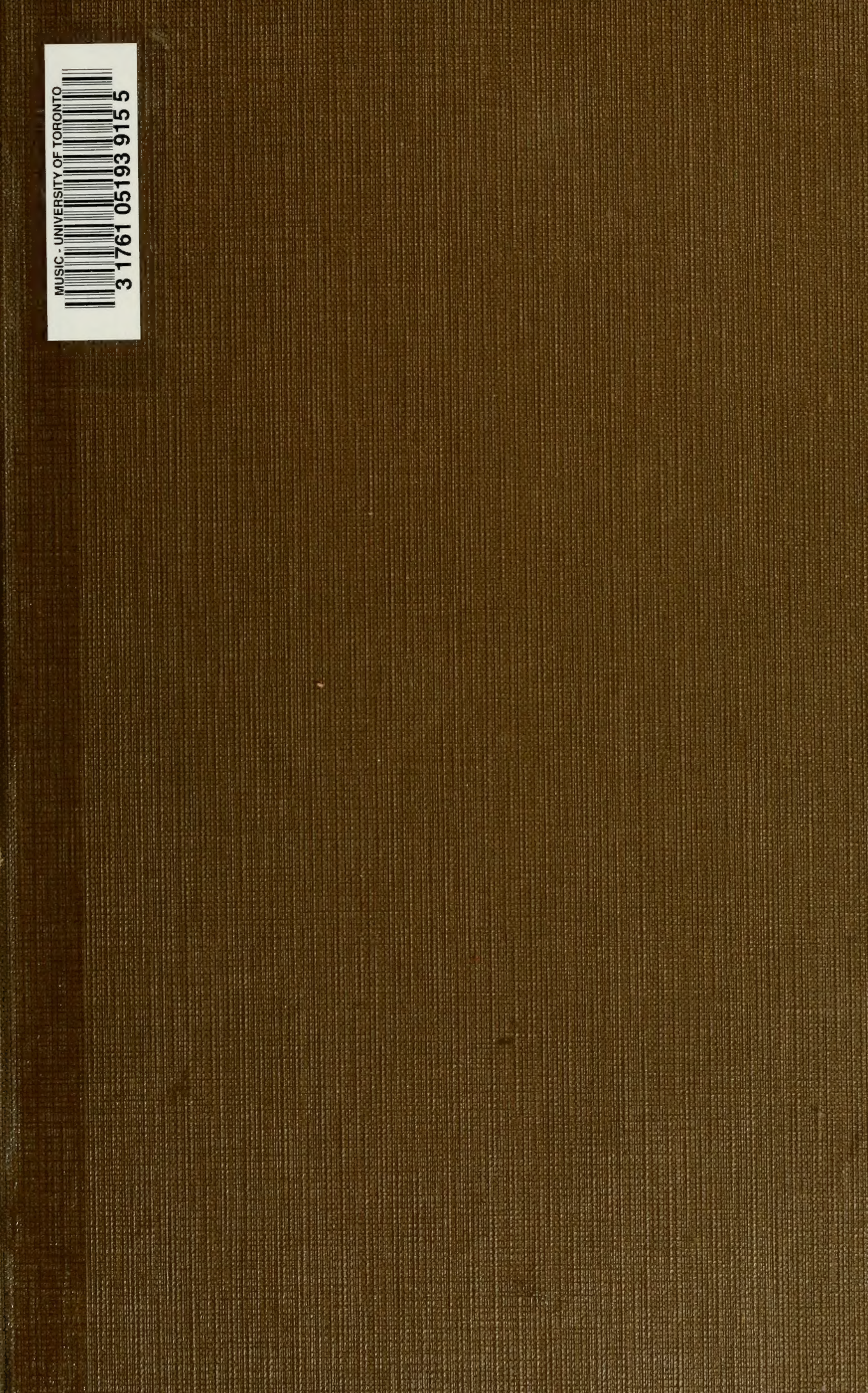

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05193 915 5



HISTOIRE

DES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

HISTOIRE

DES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

PAR

RENÉ BRANCOUR
CONSERVATEUR DU MUSÉE DU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Préface de CH.-M. WIDOR
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

> Tous les instruments sont des voix humaines.
>
> SCHUMANN.

SEIZE PLANCHES HORS TEXTE

PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

—

1921

A

M. JEAN D'ESTOURNELLES DE CONSTANT

Directeur des Musées nationaux.

En respectueux hommage.

PRÉFACE

En écrivant son ouvrage sur les instruments de musique, M. René Brancour s'est proposé de combler une lacune.

En effet, les ouvrages existants ayant trait à ce sujet appartiennent généralement à l'une de ces deux catégories :

Ou ce sont des monographies traitées d'intéressante et érudite façon par des spécialistes ; et grâce à elles nous pouvons connaître l'historique de l'orgue, du piano, des instruments à archet. Mais c'est à peu près tout, et la plupart des autres instruments demeurent dans l'ombre, d'où ils mériteraient pourtant bien d'être tirés.

Ou ce sont des ouvrages superficiels, et souvent écrits, sans plan ni méthode, par des amateurs qui se bornent à d'assez vagues assertions, lesquelles eussent assurément gagné à un contrôle sérieux ; ils appartiennent à la catégorie des livres dits « de

vulgarisation » et sans nier leur utilité, il est permis de penser qu'ils sont insuffisants.

M. René Brancour, Conservateur du Musée du Conservatoire National de Musique, et par cela même bien placé pour étudier de près l'intéressante famille des interprètes de la pensée musicale, a estimé qu'il y avait donc place pour un ouvrage ne renfermant que des faits avérés, présentés selon un ordre logique et sous un aspect littéraire, et dont la clarté et la variété pussent lui valoir l'approbation non seulement des musiciens, mais aussi du grand public.

Celui-ci, plus que jamais, s'empresse aux concerts d'orchestre et de musique de chambre ; il doit donc souhaiter lier une connaissance plus intime que par le passé avec les éléments sonores qui constituent nos excellents ensembles.

L'auteur, en conséquence, a ainsi établi son plan :

1° Exposition des groupes totalisant les instruments de musique ; étude technique et historique des familles qui les composent, et des individus dont sont formées ces familles.

Indication de leur généalogie et de la place qu'ils occupent dans la hiérarchie musicale suivant les différentes époques.

2° Exemples de l'emploi des instruments selon les diverses phases de l'art musical.

Citations, d'après les partitions, de passages caractéristiques de nature à bien indiquer leur rôle dans l'instrumentation.

3° (Et ceci n'est pas la partie la moins originale de cet écrit) indication de la place qu'ont occupée les différents instruments de musique dans la littérature tant moderne qu'ancienne, tant française qu'étrangère.

De nombreux exemples, là aussi, constituent un répertoire aussi intéressant pour le littérateur que pour le musicien.

En somme, en dehors de son intérêt principal : l'historique des instruments de musique, cet ouvrage présente l'attrait d'une double anthologie : musicale et littéraire.

L'usage en est d'ailleurs facilité par des tables alphabétiques, renfermant les noms des instruments analysés et ceux des noms propres cités.

Enfin des gravures hors texte présentent de belles reproductions des principaux instruments, d'après des photographies prises au Musée du Conservatoire, outre quelques réductions de tableaux de Maîtres se rapportant naturellement au sujet du livre.

M. René Brancour a déjà publié d'intéressants ouvrages sur Méhul *et* Félicien David, *sur* la

Marseillaise et le Chant du départ, *sans parler d'un volume de vers :* Le Château du Rêve, *où figure son poème musical :* Les Visions de Bruges, *dédié à Sa Majesté la Reine des Belges ; et il prépare une biographie de* Massenet.

Son travail actuel sur les Instruments de musique *apporte un nouvel et précieux élément au trésor de nos richesses musicales. Inutile d'en faire ressortir la valeur. C'est la lecture même du volume qui, mieux que tout éloge, en donnera la juste idée.*

Ch.-M. Widor.

HISTOIRE

DES

INSTRUMENTS DE MUSIQUE

On peut diviser les instruments de musique en trois groupes principaux :

Instruments a cordes.
Instruments a vent.
Instruments a percussion.

Chacun de ces groupes comprend des familles distinctes, bien que reliées entre elles par leur caractère originel, et qui peuvent être subdivisées encore d'après leurs caractères secondaires.

Les instruments à clavier se rattachent, suivant leur espèce, à l'un ou l'autre de ces groupes.

PREMIÈRE PARTIE

INSTRUMENTS A CORDES

L'emploi des intestins d'animaux comme matière première pour les cordes des instruments de musique est à peu près général. Cependant le métal y joue un rôle important. La soie aussi a été utilisée.

Le *son* produit par une corde tendue augmente considérablement en intensité, si cette tension s'opère au-dessus d'une caisse de bois. L'intensité du son dépend dès lors de l'épaisseur de la corde, du degré de la force qui l'ébranle, et de la nature de la caisse. Le *timbre* — que l'on a ingénieusement appelé « la couleur du son » — dépend de la substance ou de la mise en action de ces divers éléments. La *hauteur* du son dépend de la vitesse des vibrations éprouvées par la corde en un temps donné.

Le *groupe* des *instruments à cordes* comprend trois *familles* :

INSTRUMENTS A CORDES FROTTÉES.

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES.

INSTRUMENTS A CORDES FRAPPÉES.

CHAPITRE PREMIER

INSTRUMENTS A CORDES FROTTÉES

Cette *famille* se divise en deux *sections :*

I. Instruments à archet.
II. Instruments à roue.

I. — INSTRUMENTS A ARCHET

1re Période. — *Le crouth, le rebec, la vièle à archet, la trompette marine.*

Cette section est distinguée par la présence d'un archet opérant le frottement des cordes. Primitivement formé d'une simple baguette de bois dont les aspérités heurtaient une corde grossière, il se courba ensuite sous la tension d'un fil, ressemblant ainsi à l'arc guerrier d'où son nom dérive. Nous le rencontrons d'abord dans l'Inde, dont les traditions le joignent au ***ravanastron***, inventé par le géant Ravana que caractérisaient ses dix têtes. Cette invention ne remonte sans doute point aux cinq mille ans que lui concède la légende, mais on peut lui attribuer cinq siècles d'existence.

Le *rebab* arabe appartient aux débuts de l'Islamisme. Il est donc probable que c'est l'Orient à qui l'Occident est redevable de l'archet. Quant aux Grecs et aux Romains, on peut affirmer qu'ils ne l'ont pas connu.

C'est vers le VIII[e] siècle de notre ère que le rebab aborda en Espagne avec les Maures. Un type bien différent existait déjà depuis deux siècles dans les pays gaëliques : le *crouth*, dont saint Fortunat, évêque de Poitiers, fait mention en ces vers :

> Romanusque lyra plaudit tibi, Barbarus harpa,
> Graecus achilliaca[1], chrotha britanna canat.

C'est là l'ancêtre vénérable de la lignée des violes et des violons. En effet, tandis que le rebab ne possédait point d'éclisses (lames de bois sur lesquelles reposent les deux tables), le crouth au contraire en est pourvu. Au X[e] siècle, nous le retrouvons en Cambrie, partageant avec la harpe et la cornemuse le privilege d'accompagner le chant des bardes. Primitivement muni de trois cordes (*crouth trithant*), il s'enrichit plus tard de trois cordes nouvelles, et sous cette forme, subsistait encore au XVIII[e] siècle dans le pays de Galles.

Cependant le rebab avait donné naissance en nos contrées à la *rubèbe* ou *gigue*, dont la corde unique se doubla par la suite. C'est d'eux que dériva le *rebec*, pourvu de trois cordes, et que nous

1. Sorte de cithare.

trouvons ainsi mentionné pour la première fois par Aymeric de Peyrat au XIIe siècle. Toutefois il remonte probablement à une époque antérieure.

Au XVe siècle, Coquillart, dans le *Blason des armes et des dames*, parle d'un homme « qui s'endort au son du rebec », et l'on rencontre, en 1483, la trace d'un présent de 35 sols fait par le roi Charles VII à « ung poure insensé qui jouait du rebec ». — Au siècle suivant Rabelais le mentionne dans son *Pantagruel* : « Plus me plaist », dit le maître Alcofribas Nasier, « le son de la rustique cornemuse que le fredonnement des luts, rebecs et violons antiques ». Et nous savons aussi que la noble Badebec, épouse de Gargantua, possédait :

visage de rebec,
Corps d'Espagnole et ventre de Souïsse.

Il y a là une allusion aux têtes sculptées dont les traits grotesques terminaient les manches de ces instruments. Dans sa *Comédie des proverbes* (1643) Adrien de Montluc emploie le terme : « sec comme un rebec », et s'adressant à sa Muse, s'écrie :

..... Emmielle moy le bec
Et bande de tes mains le nerf de mon rebec.

Il semble d'ailleurs goûter le son de cet instrument, témoin les vers suivants :

Bref, vos paroles non pareilles
Résonnent doux à nos oreilles
Comme les cordes d'un rebec.

En Angleterre où la vogue du rebec avait succédé à celle du crouth, Milton en vante le timbre joyeux :

And the jocund rebeks sound.....

Cependant Brantôme traite dédaigneusement « les petits rebecs » d'Écosse. Il est certain, n'en déplaise à Mathurin Régnier, que le son criard et sec de cet instrument lui assigna une place de plus en plus inférieure dans la hiérarchie musicale. D'abord admis à la cour où nous trouvons jusqu'en plein XVIe siècle des « joueurs de rebec du roi »[1], il se voit, au siècle suivant, relégué dans les cabarets par ordonnance du lieutenant civil; et cent ans plus tard, Guignon, « roi des violons », confirme emphatiquement cet arrêt, en abandonnant à « un certain nombre de gens sans capacité, dont les talents sont bornés à l'amusement du peuple dans les rues et dans les guinguettes, *une espèce d'instrument à trois cordes seulement*, *connu sous le nom de rebec* ».

Avec la *viële* ou *vielle à archet*[2], pourvue de cinq cordes, nous commençons à pressentir la naissance du violon. Elle est la compagne favorite des trouvères. Colin Muset en jouait, et les chroniques et

1. En Angleterre, sous Henri VIII, le rebec faisait partie de la « bande royale », conjointement avec 3 luths et 2 violes, sans parler des instruments à vent.

2. La *vielle à roue* sera étudiée dans un paragraphe spécial (v. p. 39).





Fra Beato Angelico (1387-1455). Le Couronnement de la Vierge (Fragment)
Musée du Louvre

Anges jouant : trompettes, cistre, rebec, viole, luth, etc.



Orphéoréon italien (XVIe siècle). — Trompette marine (XVIIe siècle). — Viole d'amour (XVIe siècle).

Rebec français (XIVe siècle). — Guitare (XVIIIe siècle).

Musée du Conservatoire de Paris

les romans du XIIIe siècle nous la présentent fréquemment. La *Chronique de Rains* nous parle d'un chanteur qui « vint au castiel, et s'accointa au castelin de laiens, et dist qu'il estoit menestreus de vielle... » Nous lisons dans le *Roman de Renart :*

Harpes i sonnent et vielles [1]
Qui font les melodies belles.

La ***rote***, instrument mal défini, semble avoir été tour à tour une auxiliaire de la vielle à archet, — ou, dépourvue de cet engin, un succédané de la harpe ou du psaltérion.

Avant d'aborder la descendance de la vielle, il sied de remarquer un instrument depuis longtemps abandonné, mais dont la carrière fut longue sinon glorieuse, le ***monocorde***, devenu plus tard la ***trompette marine***.

Formé d'une longue caisse hexagonale comprenant une table plate sur laquelle se tendait sa corde unique, et de cinq tables de fond, cet engin sonore allait en se rétrécissant jusqu'à la naissance de son long manche. Un chevalet à pied mobile produisait par ses vibrations une sorte de ronflement. La longueur totale de l'instrument était d'environ deux mètres.

Le monocorde apparaît dès le XIIe siècle. Robert Wace le mentionne dans son *Roman de Brut*. Au XIVe, Guillaume de Machault le définit comme un

1. V. aussi une citation s'y rapportant, p. 210.

instrument n'ayant « qu'une seule corde » et qui « à tous instruments s'accorde ». Sous les espèces de la trompette marine il se répandit par toute l'Europe. Virdung à Bâle, en 1511, et Zarlino à Venise, en 1588, donnent de cet instrument des descriptions avec figures à l'appui. — Or, si l'on considère que Glaréan jugeait « risible cette invention des hommes », que Michel Prætorius en estimait le son « plus agréable de loin que de près », et que Dom Caffiaux le qualifiait d' « aigre et insupportable », on demeurera étonné des longs succès de la trompette marine. Remarquons, à ce sujet, qu'elle eut sa place dans la *Musique de la Grande Écurie des Rois de France* jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle, et que Cavalli ne dédaigna point de l'employer en son opéra de *Xerxès*, représenté dans la Grande Galerie du Louvre en 1660. Chacun sait qu'elle est l'instrument favori du *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Lorsque le maître de musique lui propose pour son concert un assortiment de voix et de clavecin, théorbes et violes, M. Jourdain ajoute :

« Il y faudra mettre une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît et qui est harmonieux »[1].

1. Tel n'était pas l'avis de Dickens qui parle, en son *Oliver Twist*, d' « un cri perçant et prolongé qui tenait du mugissement d'un taureau furieux et des accents d'une trompette marine ! » Mais on est en droit de croire que l'illustre romancier voyait dans la trompette marine un tout autre instrument que celui dont il est ici question.

La *London Gazette* publia en 1674 l'annonce d' « un rare concert de quatre trompettes marines, inconnues jusqu'ici en Angleterre ». Léopold Mozart le mentionne, et il demeura longtemps dans les couvents de femmes en Allemagne.

L'origine de son nom est incertaine. Les uns l'attribuent à sa ressemblance extérieure avec les grands porte-voix usités jadis à bord des vaisseaux italiens. D'autres le font dériver de l'allemand ***Marien trumpet*** ou de l'italien ***tromba Mariana***, tous deux signifiant ***trompette de Marie***, à cause de son emploi dans lesdits couvents, où elle servit, dit-on, à exécuter les parties de trompette. Il est difficile de choisir entre ces hypothèses également admissibles.

2e Période. — *Les violes*.

Du xve au xvie siècle une transformation s'opère graduellement, qui va grouper les vielles à archet sous le vocable uniforme de *violes*. Cette transformation est lente, et les phases en sont malaisées à déterminer de façon précise. Peu à peu les formes s'unifient et tendent vers ce qui sera celle du violon. De cette unification naît enfin un groupement homogène dans lequel se montre le germe du quatuor et par conséquent de la musique de chambre.

V. aussi, à propos de la confusion créée par son nom, un amusant passage des *Grotesques de la musique*, de Berlioz.

Un premier recueil de pièces à plusieurs parties pour instruments à archet paraît à Vienne en 1523. Les savants musicographes allemands, Virdung en 1511, Agricola en 1529, nous présentent les dessins d'un quatuor de *geigen*. C'étaient probablement de petites vielles à archet dont la forme s'apparentait à celle de notre mandoline. Ces ***gigues***, pour employer leur nom français, comprenaient quatre types parfaitement proportionnés : ***basse***, ***ténor***, ***alto*** et ***discant*** ; le nombre de leurs cordes variait de trois à neuf. Dante cite la gigue dans son *Paradis* :

E come giga ed arpa in tempra tesa
Di inolte corde fan dolce tintino,
A tal da cui la nota no è intensa.

(Canto XIV).

Les écrivains du XIIIe siècle la joignent souvent à la rote, la harpe et la vielle :

Rote, harpe, vielle et gigue et ciphonie.

(*Roman d'Alexandre*).

Et si avait bons leuteurs.....
Et de gigueours d'Allemaigne

(*Roman de Cléomades*).

Le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg et le *Parcifal* de Wolfram d'Eschenbach associent également la gigue à la rote.

Tandis que les autres membres de la section des

instruments à archet conservaient leurs noms particuliers, celui de *vielle* se voyait donc remplacé par le terme de *viole* appliqué à des individus de formats très divers. On les rencontre principalement en Italie, et ce fut de là qu'ils se répandirent parmi les autres nations européennes, devenues productrices à leur tour.

Les violes étaient garnies de cinq à sept cordes. Leur touche était divisée en sept cases embrassant une étendue de sept octaves et demie.

Elles comprenaient deux séries (nous n'en pouvons indiquer ici toutes les subdivisions) :

1° *Viola di braccio*, qui se plaçait sur l'épaule ou le genou.

2° *Viola di gamba*, qui se plaçait entre les jambes[1].

La première série était formée de trois types : *Viola soprano* (ou *violetta*)[2], *tenor*, *alto*.

La seconde était représentée par un seul, le *basso*[3].

Réunis, ces quatre individus constituaient le quatuor, auquel s'adjoignait le *violone* ou *contrabbasso di viola*. (V. aussi p. 35.)

1. Un luthier romain du XVIIe siècle, Michel Todini, avait construit une *viola di gamba* réunissant les quatre espèces de la même famille, avec une ample étendue du grave à l'aigu. (V. p. 37, n° 3.)

2. C'est le *par-dessus de viole* français. Nous avons nommé *quinton* cet instrument, alors qu'il était muni de cinq cordes.

3. Une de ses variétés est nommée *barbitos major* par le P. Mersenne.

A la suite de ces types fondamentaux, d'autres avaient pris naissance, à savoir :

Viola bastarda, analogue à la Viola di gamba, avec une forme plus allongée et des éclisses plus hautes, — parfois une corde de plus. C'est à elle que fut pour la première fois appliquée l'invention, d'origine anglaise, de cordes sympathiques en métal passant sous le chevalet et la touche, et accordées à l'unisson des autres. De leur vibration résulte une sonorité poétiquement mélancolique.

Viola d'amore. Un peu plus grande que la viole soprano, et munie de cordes sympathiques[1].

Viola pomposa. Inventée par Jean-Sébastien Bach en 1720. D'un format un peu supérieur à celui de la viole alto.

Viola di spalla. Ainsi que l'indique son nom, elle était appuyée à l'épaule; on l'employait à renforcer les parties moyennes dans les ensembles.

Viola di bordone ou *di fagotto*, ou *baryton*[2]. Ses dimensions rappelaient celles de la basse de

1. Il est possible que l'amour n'ait rien à voir dans l'appellation de cette viole, et que son nom primitif ait été *viola da Moro* (viole de More) d'après un modèle venu d'Afrique. L'imagination populaire, impressionnée par les sons doux et suaves de l'instrument, aurait aisément opéré cette transformation poétique. Telle était du moins l'opinion de notre érudit prédécesseur Léon Pillaut, opinion que nous nous bornons à transmettre sans prendre parti pour ou contre, les éléments d'une décision motivée nous faisant défaut.

2. On l'appelle aussi *viola di paredon*, parce que l'inventeur, ayant été condamné à mort, obtint sa grâce en faveur de cette invention.

viole. A ses cordes principales répondaient des cordes sympathiques placées sous la touche et à la droite de celle-ci, et dont le nombre pouvait s'élever jusqu'à quarante-quatre. Haydn écrivit pour le prince Esterhazy, qui cultivait cet instrument, quantité de pièces dont quelques-unes seulement nous ont été conservées.

Viola di lira. Sous ce nom existait une série analogue à celle des violes ordinaires, mais pourvues de cordes dont le nombre allait de douze à vingt-cinq. L'exécutant en touchait plusieurs à la fois, et ces accords convenaient à l'accompagnement des voix.

Ajoutons à cette nomenclature l'*accordo* que Mersenne surnomme *lyre moderne*, et l'*archi-viola*, outre la *viole d'Orphée*, inventée par Michel Corrette, vers 1780, et ainsi définie par lui : « Nouvel instrument ajusté sur l'ancienne viole, utile au concert pour accompagner la voix et pour jouer des sonates », avec cette encourageante addition : « Les dames, en jouant de notre viole d'Orphée, n'en paraîtront que plus aimables, l'attitude étant aussi avantageuse que celle du clavecin .»

Sous le couvert de ce titre générique de violes, la fantaisie des luthiers se donna amplement carrière. « On les fait, nous apprend le P. Mersenne dans son *Harmonie universelle*, de toutes sortes de grandeurs, dans lesquelles on peut enfermer de jeunes pages pour chanter le dessus de plusieurs airs ravissants, tandis que celui qui touche la basse

chante la taille, afin de faire un concert à trois parties comme faisait Garnier devant la reine Marguerite. »

On peut joindre ici la *lyre à archet*, également étudiée par Mersenne, et qui devait inspirer à Théophile Gautier ces vers d'une élégie :

> ... mon cœur éperdu, sur ton cœur qu'il cherchait,
> Vibrait comme une lyre au toucher de l'archet.

L'accord des violes était assez arbitraire. En 1537 Jean Gerle, dans son ouvrage « pour les grandes et les petites violes, aussi les luths, etc. », donnait aux apprentis violistes les conseils suivants : « Tu montes la corde (c'est la cinquième, la plus haute), comme tu veux, pourtant pas trop haut, afin qu'elle puisse le supporter sans casser ». Et près d'un siècle plus tard Michel Prætorius observe qu'il n'y a pas lieu d'attacher grande importance « à la manière dont chacun accorde sa viole, à condition de jouer juste et bien ».

Le son des violes charme par son extrême douceur et une mélancolie voilée qui se prête merveilleusement à l'expression des sentiments émus et tendres. Leur suavité pénétrante ne saurait être mieux évoquée que par le rappel de la mystique vision de saint François d'Assise : la légende nous conte qu'un jour, fatigué par ses abstinences, le saint demanda à Dieu de lui faire connaître pendant quelques instants la félicité céleste. C'est alors qu' « un ange lui apparut, environné d'une

grande lumière, lequel tenait une viole de la main gauche et un archet de la main droite; et François demeurant tout ébloui à l'aspect de cet ange, celui-ci poussa une seule fois l'archet sur la viole, et en tira une mélodie si douce qu'elle pénétra l'âme du serviteur de Dieu, le détachant de tout sentiment corporel; et si l'ange eût retiré l'archet jusqu'en bas, l'âme du saint, entraînée par cette irrésistible douceur, se fût échappée de son corps[1] ». D'autre part, André Maugars, célèbre violiste du XVII[e] siècle, nous conte que « saint François demandant à Dieu, dans la ferveur de ses méditations, de lui faire ouyr une des joies des Bien-heureux, entendit un concert d'Anges qui jouaient de la viole comme étant le plus doux et le plus charmant de tous les instruments[2] ».

Au reste, un sieur Rousseau, « maître de musique et de viole » au XVIII[e] siècle, estime que si Adam n'a point inventé la viole, c'est que le Paradis terrestre offrait déjà de plus que suffisantes délices; par contre, dès qu'il en eut été chassé, sa douleur était trop forte pour lui permettre de « songer à son divertissement ». En revanche ledit Rousseau croit découvrir la viole primitive dans la *cithara* ou le *nablum* hébraïque.

« La viole, dit un vieux proverbe, fait la plus

1. Ozanam, *Etudes sur la Divine Comédie*. Cette poétique légende a été illustrée par le pinceau de Vannini.

2. J.-G. Prod'homme, *Ecrits de musiciens*.

douce musique », et les témoignages abondent pour l'affirmer. « Un grand concert de musique » exécuté en France en 1617, se composa de soixante-quatre voix, vingt-huit violes et quatorze luths, et « tellement concertés qu'il semblait que tout ensemble ne fust qu'une voix, ou plutôt que ce fussent ces oiseaux qu'Armide laissait à l'entour de Renaud pour l'entretenir de son absence, ayant pouvoir de contrefaire les voix humaines et de chanter les plaisirs de l'amour »[1].

Buxtehude, voulant illustrer ces paroles du *Cantique des cantiques* : « Je dors, mais mon cœur veille », les fit suivre d'une « symphonie pour violes de gambe ». Schütz, dans un ballet dont la musique n'est pas arrivée jusqu'à nous, mais dont nous connaissons le livret, fit chanter par Orphée pleurant Eurydice, un *lamento*, « d'une voix plaintive, mais cependant aimable et conduite avec grâce », qu'accompagnait la viole. Malheureusement des diablesses en habits étranges « appelées par l'Envie, s'empressaient de couvrir le doux son de l'instrument par celui des cymbales, des chaudrons et des pincettes[2] ».

Les partitions de Bach suffiraient à nous édifier sur les ressources des violes. Pour lui « ces instruments avaient un caractère de tendresse bien

1. *Discours au vray du ballet dansé par le Roy, le dimanche 29e jour de janvier 1617.*

2. A. Pirro, *Schütz.*

déterminé ». Ses contemporains jugeaient de même. Mattheson considère, d'une part, le rôle harmonique des violes, qui donnent la plénitude au concert, dont elles sont « un des éléments les plus nécessaires » ; d'autre part, il en loue la sonorité profonde, prise en elle-même, qui, lorsqu'on les joue à l'unisson, a quelque chose « d'étrange et de charmant ». Bach les emploie seules ou unies aux violons. Il se sert de deux violes d'amour dans l'*arioso* de la *Passion selon saint Jean*, et en fait concerter le timbre avec celui de la viole de gambe dans son *Dramma per musica;* cette « murmurante viole de gambe », dit encore Mattheson, qui goûte également chez la viole d'amour son timbre argentin et extrêmement agréable convenant aux sujets tendres et languissants [1].

Au reste les poètes ont confirmé l'appréciation des musiciens : « You are a fair viol », dit le Périclés de Shakespeare à la fille d'Antiochus [2] ; et Corneille, renouvelant l'anachronisme, s'écrie, en sa traduction du *Psaume CL :*

Unissez en votre musique
La flûte à la viole et la lyre aux tambours.

1. A. Pirro, *L'esthétique de J.-S. Bach.*

2. La viole ne cesse point de demeurer chère aux poètes britanniques ; mais jamais elle ne vibra plus tendrement que dans ces vers exquis :

Now the hand trails upon the viol-string
That sobs, and the brown faces cease to sing,
Sad with the whole of pleasure.

(Dante-Gabriel Rossetti, *Sonnet for a Venetian pastoral by Giorgione* (*In the Louvre*).

La basse de viole est nommée par Molière dans son *Bourgeois gentilhomme ; le Roman comique* de Scarron nous montre un comédien s'avançant « courbé sous le poids d'une basse de viole », et La Fontaine au cours de son *Epître à M. de Niert sur l'Opéra*, parle de

.... la viole propre aux plus tendres amours.

Dans l'orchestre moderne on cite l'emploi qu'a fait Meyerbeer de la viole d'amour dans la romance de Raoul au premier acte des *Huguenots*. Berlioz, en le louant, ajoute : « Mais c'est là un effet de solo ; quel ne serait pas dans un andante celui d'une masse de violes d'amour chantant une belle prière à plusieurs parties, en accompagnant de leurs harmonies soutenues un chant d'altos, ou de violoncelles, ou de cor anglais, ou de flûte dans le médium, mêlé à des arpèges de harpes !!!! Il serait vraiment bien dommage de laisser se perdre ce précieux instrument, dont tous les violonistes pourraient jouer après quelques semaines d'études[1] ».

Les regrets de Berlioz n'ont point été entendus. N'oublions pas cependant de rappeler que M. Gustave Charpentier a utilisé avec succès la viole d'amour dans sa *Louise*.

1. *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes.*

3e Période. — *Le violon et ses dérivés.*

La même évolution d'où étaient sorties les violes allait, en se poursuivant, donner naissance au *violon*, type complet, parfait et définitif de la famille des instruments à archet[1].

Cette transformation s'opéra lentement, étant due sans doute à des tâtonnements autant qu'à des calculs. Ce fut à la suite d'essais et d'expériences réitérés que les *ouïes* (ouvertures pratiquées sur la table supérieure), d'abord en forme de croissant, s'acheminèrent à la forme actuelle en *f*; que les dessins des échancrures, des manches, des têtes se modifièrent, que les voûtes des tables atteignirent à la perfection de leurs courbures, et que le nombre des cordes se fixa désormais à quatre, accordées de quinte en quinte.

Ces métamorphoses patiemment élaborées sont dues en partie à d'obscurs inventeurs dont les noms risquent de demeurer à jamais ignorés. Quelques-uns toutefois nous sont parvenus, à compter de la première moitié du XVIe siècle. Les principaux sont Dardelli et Morella à Mantoue, Linarolli à Venise, Kerlino et Zanetto à Brescia, Duiffoprugcar à Bologne. Mais aucun d'eux ne

1. En 1581, Angelo Berardi, en ses *Ragionamenti musicali*, attribuait sans hésitation l'invention du violon à Orphée, et saluait en Sapho la première violoniste.

semble avoir fait de violons, bien que leurs tentatives n'aient pas été étrangères à la préparation de cet instrument, qui n'a vraisemblablement été complété que dans la seconde moitié du siècle précité. De l'Italie qui est sa terre originelle, il ne tarda guère à pénétrer dans le reste de l'Europe. Au cours d'une fête donnée par la ville de Rome en 1550 à Henri II et à Catherine de Médicis, on entendit les neuf Muses qui « rendaient de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix ». En 1561 des violons figuraient dans la musique de la reine Elisabeth d'Angleterre. En 1572 la cour de France en possédait également, car les comptes royaux établissent que « Nicolas Dolinet, joueur de flûte et de violon, reçut dudict sieur (le roi Charles IX), la somme de cinquante livres tournois pour luy donner le moyen d'acheter un violon de Cremone pour le service dudict sieur ».

Les Amati à Crémone, Gasparo da Salo et Giovanni-Paolo Maggini à Brescia sont les premiers luthiers qui aient construit les premiers modèles de violons proprement dits. De la famille des Amati, le plus illustre représentant est Nicolo (1596-1684). Ses violons sont caractérisés par une limpidité, une suavité de son qui se rapprochent de celles des violes. Gasparo da Salo excellait dans la fabrication de ces dernières plus que dans celle des violons, dont la sonorité ne laisse pas néanmoins d'être ample et pénétrante. Maggini lui est

de beaucoup supérieur, et l'on goûte en ses produits le charme voilé d'un timbre dont la mélancolie n'est pas dénuée de puissance.

La glorieuse école d'Amati s'honore particulièrement de deux noms illustres, ceux de Guarneri et Stradivari (dont les signatures latinisées portent Guarnerius et Stradivarius).

Andrea Guarneri, élève de Nicolo Amati et chef de la famille, travailla de 1660 à 1695, mais le membre le plus éminent en est Joseph, surnommé Joseph *del Jesù*, à cause de la marque I. H̄. S. apposée sur ses étiquettes. La valeur de ses violons est très inégale; certains d'entre eux constituent d'admirables spécimens, doués d'une sonorité puissante et généreuse. Paganini les affectionnait particulièrement.

Mais le représentant le plus éminent, non seulement de l'école de Crémone, mais de toute la lutherie, est incontestablement Antonio Stradivari, latinisé Stradivarius (1634-1737).

Le goût esthétique, les connaissances scientifiques et littéraires, de nobles traditions ancestrales semblent s'être pour ainsi dire condensées en cet homme si remarquable. Les épreuves ne lui furent pas ménagées : de onze enfants, nés de deux mariages, six lui avait été prématurément enlevés. Toutefois son activité résista au faix des chagrins comme à celui du temps, et à l'âge de quatre-vingt-douze ans il terminait encore un

de ces violons qui n'ont pas eu et n'auront probablement jamais d'égaux.

Elève, lui aussi, de Nicolo Amati, Antonio Stradivari paraît avoir possédé de bonne heure une incomparable habileté. Ses premiers instruments, qui offrent quelque analogie avec ceux de son maître, sont désignés par le terme *Stradivarius Amatisés*. Plus tard il adopta une forme un peu étroite et allongée dont les échantillons ont été surnommés *longuets*. On admirera, et l'esprit de recherche, et l'infatigable persévérance de ce grand artiste, si l'on considère qu'il ne lui fallut pas moins de trente ans d'essais et de perfectionnements pour arriver à établir définitivement ces admirables modèles dont l'élégance de formes et la beauté de coloris n'ont d'égales que l'amplitude et la profondeur de la sonorité [1]. Le rôle des vernis qu'il employait était considérable, et longtemps est demeuré enveloppé de mystère.

Parmi les élèves de Stradivari il convient de citer Carlo Bergonzi et Domenico Montagnana, qui se sont fait surtout remarquer dans la fabrication des violoncelles.

La réputation de ces maîtres n'a guère franchi les frontières de l'Italie que vers la fin du XVIII[e] siècle. Les autres contrées ayant envoyé des

1. « Un violon de Stradivarius est un chef-d'œuvre à deux degrés ou sous deux espèces. Avant que de l'ouïr, c'est déjà une merveille de le voir. Les deux éléments de l'idéal visible, forme et couleur, se trouvent rassemblés. » (Camille Bellaigue, *Le luthier de Crémone*).

facteurs se former à leur école, ceux-ci, de retour dans leurs foyers, suffisaient aux demandes de leurs compatriotes. Si l'on se rappelle que ces derniers ne connaissaient encore qu'approximativement les ressources des instruments à archet, l'on ne sera pas surpris de la modestie de leurs désirs. Il ne fallut pas moins que l'exemple de virtuoses fameux, tels que Viotti, Rode, Baillot, Duport, etc., pour attirer sur les chefs-d'œuvre des vieux luthiers italiens une attention qui se changea bientôt en enthousiasme.

Moins opulente que l'école italienne, l'école allemande ne peut s'enorgueillir que d'un seul nom, celui de Jacob Stainer (1621-1683), également élève de Nicolo Amati, et auteur d'instruments remarquables dont le son offre une charmante douceur [1]. Quant à la France, son rôle, d'abord peu brillant pendant le XVIIIe siècle, ne tarda pas à le devenir dès le début du siècle suivant.

Avec Nicolas Lupot (1758-1824), va commencer la renommée de la facture française ; elle se fonde chez lui sur une profonde connaissance et une intelligente imitation de Stradivarius. Charles-François Gand et Philippe Bernardel, ses élèves, et surtout Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875), contribuèrent largement à l'extension de cette renommée. Le dernier, dont Stradivarius fut aussi

1. On peut, après lui, nommer aussi le luthier de Breslau Johannes Roisman.

le modèle, est parvenu à rapprocher son vernis de celui du maître, — ce vernis dont la solidité, la finesse et la douceur ont fait le désespoir de tant de chercheurs !

Dès qu'apparut le violon, définitivement constitué et distinct de la viole, son importance commença de se faire sentir. La plus ancienne indication d'une partie de violon proprement dite se trouve dans les *Concerti* di Andrea e Giovanni Gabrieli *per voci e strumenti musicali*, publiés à Venise en 1589. On leur doit aussi des *Sonatas* et *Canzoni* pour 2 ou 3 violons avec basse. Monteverde emploie les violons divisés en deux groupes, dans sa partition de *Claudio* (1610), et en tire des effets encore plus remarquables dans son *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Les premiers solos de violon sont vraisemblablement la *Romanesca per Violino solo e basso* de Biagio Marini (1620), *la Sfera armoniosa* de Paolo Quagliati (1624), et les « pièces de violons », — notamment un *Capriccio stravagante*, de Carlo Farina (1627). Vers l'an 1630 apparaît la forme de la sonate, se dégageant enfin avec ses lignes principales. Le premier grand musicien qui l'ait consacrée au violon est G.-V. Vitali (1644-1692). Nous ne poursuivrons pas l'étude du répertoire de l'instrument, trop riche et trop complexe pour être entreprise dans ses développements ultérieurs. Tous les noms illustres de l'art musical s'y trouvent

engagés. Chacun sait d'ailleurs que le quatuor des cordes est la base même de l'orchestre, de même qu'il est la plus profonde manifestation de la musique de chambre[1].

Dès le XVIe siècle, les ressources du violon sont éloquemment vantées par les écrivains : « Quand l'heure de sa mort fut venue », nous raconte Brantôme en parlant de Mlle de Limeuil, « elle fit venir son vallet, qui s'appelait Jullien, et jouait très bien du violon : « Jullien, lui dit-elle, prenez vostre violon et sonnez moy toujours, jusqu'à ce que me voyez morte, la « Défaicte des Suisses », et le mieux que vous pourrez ; et quand vous serez sur le mot : Tout est perdu, sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. » Ce que fit l'autre[2] ». Montaigne note l'audition à Rome, en 1580, d'une messe accompagnée par des violons. C'était donc une circonstance rare et digne d'être remarquée, pour qu'elle ait ainsi frappé cet esprit subtil et observateur.

1. Rappelons toutefois que dans les compositions symphoniques, au théâtre comme au concert, le violon se détache parfois en solo. Nous nous bornerons à citer le prélude du 2e acte du *Pré aux clercs* d'Herold, la *Romance* de la symphonie en *ré mineur* de Schumann, le pathétique prélude du *Déluge* de M. Saint-Saëns, et la plainte si tristement émue qui traverse la poétique *Procession nocturne* de M. Henri Rabaud, cet admirable commentaire musical d'un épisode du *Faust* de Lenau.

2. *Des Dames.* (Il s'agit ici de *la Bataille de Marignan*, de Jannequin. Le même écrivain parle ailleurs de Baltassarini, dit Beaujoyeux, auteur du *Ballet comique de la Royne*, comme « du meilleur violon de la chrestienté ».)

Que l'on ne s'étonne point de la narration de Brantôme. Au regard des musiciens du XVI[e] et surtout du XVII[e] siècle, le violon n'est pas seulement l'instrument souple et chantant par excellence, mais aussi celui qui peut reproduire ou imiter toutes les sonorités, — y compris les moins musicales. Si le P. Mersenne l'admire à tel point, ce n'est pas seulement parce que ceux qui en jouent parfaitement..... « l'adoucissent tant qu'ils veulent et le rendent inimitable par de certains tremblements qui ravissent l'esprit, » mais surtout peut-être parce que « le violon a cela par-dessus les autres instruments qu'outre plusieurs chants des animaux, tant volatiles que terrestres, il imite et contrefait toutes sortes d'instruments, comme les voix, les orgues, la vielle, la cornemuse, le fifre, etc., de sorte qu'il peut apporter de la tristesse comme fait le luth, et animer comme la trompette, et que ceux qui le savent toucher en perfection peuvent représenter tout ce qui leur tombe dans l'imagination[1]. » La pratique vient confirmer la théorie, en l'exagérant encore. Dans son *Capriccio stravagante* cité plus haut, Farina confie au violon la tâche de reproduire les voix de la guitare, du tambour, de la trompette, voire même du chat et du chien ! Jean-Jacques Walter, dans un prélude intitulé *Galli e Gallinæ*, fait dialo-

1. *Harmonie universelle.*

guer les appels du coq avec les gloussements de la poule ; un autre morceau reproduit la conversation du coucou et du rossignol. Et certes ce n'était pas un musicien de mince mérite que l'auteur de l'*Hortulus chelicus*, ou « petit jardin de plaisance bien cultivé du violon, dans lequel on fraye le chemin vers la perfection à tous les amateurs de musique, avides de sciences, par des pièces curieuses et une variété intéressante, où l'on fait entendre aussi la plus douce harmonie par l'attouchement de deux, trois, quatre cordes sur les violons » ! Fétis estimait prodigieux cet ouvrage dans lequel on trouve « tout ce qu'on a cru inventer longtemps après dans l'art d'exécuter de grandes difficultés sur le violon ».

Bach lui-même n'a pas laissé inutilisée cette faculté de l'instrument, et lui a réservé à l'occasion certains motifs guerriers évoquant des sonneries de cuivre. Maints compositeurs ont fait de même, notamment Westhoff, auteur d'une sonate pour violon surnommée *la Guerre* par Louis XIV.

On le voit, et de nombreux exemples en pourraient témoigner encore, l'âme si multiple et si merveilleusement intense du violon frappa de bonne heure ceux qui en perçurent les manifestations, et leurs naïves exagérations mêmes démontrent la sincérité de leurs impressions[1].

1. Qu'on nous permette de citer ici ces paroles de Lenau : « C'est quelque chose de merveilleux que cette intelligence inconsciente

Est-ce de l'envahissement du violon que se plaignait Boileau, lorsqu'il écrivait :

> On vit renaître Hector, Andromaque, Ilion ;
> Seulement, les acteurs laissant le masque antique,
> Le violon tint lieu de chœur et de musique ?

Probablement ; et quant à La Fontaine, la question n'est pas douteuse :

> Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire !

s'écrie-t-il, préférant à toute la pompe orchestrale de Lully une voix doucement accompagnée. Ce sera aussi le goût de Voltaire, bien qu'il apprécie le son de l'instrument. Voyez ce qu'il dédie à *Madame de Seallier, qui jouait parfaitement du violon* :

> Sous tes doigts l'archet d'Apollon
> Etonne mon âme et l'enchante :
> J'entends bientôt ta voix touchante.
> J'oublie alors ton violon...

C'est lui qui louait pertinemment la « bande des petits violons du Roi », les opposant ainsi à leurs prédécesseurs : « Quand le cardinal Mazarin fit venir chez nous l'Opéra, nous n'avions que vingt-quatre violons discordants qui jouaient des sarabandes espagnoles » (lettre à Mme du Deffand).

du violon. Celui qui possède un pareil instrument a dans les mains, non pas un assemblage de morceaux de bois, mais quelque chose de vivant ». Rappelons-nous enfin les paroles de Napoléon, rapportées par Rœderer : « J'aime le pouvoir, moi ; mais c'est en artiste que je l'aime... je l'aime comme un musicien aime son violon ; je l'aime pour en tirer des sons, des accords, des harmonies ».

Ces « violons discordants » avaient pourtant trouvé grâce auprès du bienveillant Mersenne qui s'exprimait ainsi sur leur compte : « Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du Roy avouent qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant. »

Le violon a occupé une belle place dans les lettres. Depuis les « violons de village » mandés par Marivaux en son *Epreuve* jusqu'aux effets romantico-réalistes contés par George Sand au cours de son séjour à Venise[1], et enfin aux vers de Baudelaire :

> Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,

à ceux de Verlaine sur

> Les sanglots longs
> Des violons
> De l'automne,

ou à ceux de Jean Lahor sur le violon des Tziganes, les exemples pourraient se multiplier. Nous nous bornerons à rappeler que Victor Jacquemont eût voulu « mourir en musique » aux sons de « beaux airs de Mozart, joués par un bon violon ».

Le premier dérivé du violon est l'*alto*, accordé à la quinte inférieure, et dont la voix noble et mâle est particulièrement impressionnante. C'est le

1. Le violon se mit à pleurer d'une voix si triste et avec un frémissement tellement sympathique, que je laissai tomber ma pipe, et que j'enfonçai ma casquette jusqu'à mes yeux... le violon exhala les sanglots d'une joie convulsive... (*Lettres d'un voyageur.*)

ténor de cette famille dont le violon est le soprano. Il a été employé avec un rare bonheur par Gluck dans *Iphigénie en Aulide*, au moment où l'orchestre semble vouloir contredire le calme apparent d'Oreste, les violons émettant « des sanglots, des plaintes convulsives, dominés incessamment par l'affreux et obstiné grondement des altos[1] ». Sacchini, Spontini s'en sont aussi ingénieusement servis dans *Œdipe à Colone* et dans *la Vestale*. Méhul, voulant rendre par leur sonorité voilée l'effet de la brumeuse poésie Ossianique de son *Uthal*, réserva aux seuls altos divisés en deux groupes la partie supérieure de son quatuor. Mais il en résulta une telle mélancolie, en dépit de la beauté de l'œuvre, que Grétry s'écria, dit-on : « Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle ! »

Certains accents mystérieux et sinistres de cet instrument ont été utilisés par Meyerbeer au troisième acte de *Robert le Diable* (notamment dans la Valse infernale), et par Wagner, dans le dialogue de Frédéric et d'Ortrude, au troisième acte de *Lohengrin*.

Weber, dans l'accompagnement de la romance d'Annette, du *Freischütz*, a écrit un pittoresque solo d'alto. Berlioz, dans son *Harold en Italie* et dans l'accompagnement de sa *Chanson du roi de Thulé* (*Damnation de Faust*) ; M. Gustave Charpentier, dans ses *Impressions d'Italie*, ont mis en

1. Berlioz, *loc. cit.*

Mandoline napolitaine (XVIIIe siècle).

Par-dessus de viole français (fin du XVIIe siècle).

Cistre italien (1536).

Violon français peint et ciselé (XVIIIe siècle).

Violon allemand en écaille (1680).

Violon de Stradivarius (1724) ayant appartenu à Sarasate.

MUSÉE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

Pl. 4



Harpe de Naderman père (1780) ayant appartenu à Marie Antoinette

Grand archiluth italien (XVIIe siècle)

Décacorde anglais (XVIIIe siècle)

Harpe française de Zimmerman (fin du XVIIIe s.)

[illegible] Paris

lumière le caractère mélancoliquement rêveur de l'alto, considéré comme instrument d'orchestre. Dans la musique de chambre les exemples sont nombreux ; — nous nous bornerons à citer le trio de Mozart pour piano, clarinette et alto, le quintette en *si bémol* de Brahms, et les « Märchen Bilder » de Schumann pour alto et piano. Je crois bien que cet instrument n'aurait laissé nulle trace dans la littérature, sans ces vers de Victor Hugo empruntés à la pièce intitulée : *Que la musique date du seizième siècle :*

> Comme sur sa colonne un frêle chapiteau
> La flûte épanouie a monté sur l'alto.

Le **violoncelle** ou **basse** serait plutôt, à vrai dire, le baryton de la famille. Apparu en Italie, mais peu répandu encore, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, l'usage s'en étend considérablement au XVII[e]. Pendant les dernières années le mot *violoncel* se rencontre souvent. Deux virtuoses italiens, Franciscello et Vandini ont particulièrement contribué à la diffusion, à travers l'Europe, du violoncelle employé en solo. Il vient s'introduire dans l'orchestre de l'Opéra de Paris en 1725 ; toutefois il lui fallut soutenir une nouvelle guerre de trente ans ou peu s'en faut — pour triompher en cette enceinte de la suave et douce basse de viole.

Tout a été dit sur la beauté du son, la chaleur et l'intensité d'expression du violoncelle, sur sa

vibrante individualité dans la traduction des sentiments passionnés, sur son infinie douceur dans celle d'une pensée tendrement émue. A l'orchestre ses ressources ne sont pas moins appréciables : « Rien n'est plus voluptueusement mélancolique et plus propre à bien rendre les thèmes tendres et langoureux qu'une masse de violoncelles jouant à l'unisson sur la chanterelle[1]. »

Les premières compositions écrites pour cet instrument sont probablement les sonates de Lanzetti et d'Antoniotti (première moitié du XVIIIe siècle). Bach l'a mis en valeur, tantôt pour former des sortes de dessins continus qui commentent avec précision des textes pittoresques, tantôt pour lui confier des chants émus et pathétiques.

Tour à tour celui-ci et son diminutif, le *violoncello piccolo*, apportent leurs charmes à l'accompagnement des airs vocaux. Hændel aime aussi écrire à son intention d'importantes parties obligées, témoin tels morceaux de la *Fête d'Alexandre*, de *Judas Macchabée*, etc.

Avec les frères Duport commence l'étude sérieuse et approfondie du violoncelle. Au plus jeune de ces virtuoses Beethoven dédia ses deux premières sonates pour l'instrument qu'Haydn, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvorak, Chopin, Saint-Saëns, Lalo ont tenu aussi en grande prédilection.

1. Berlioz, *loc. cit.*

ainsi que le prouvent leurs sonates et concertos [1].

Sa place à l'orchestre est considérable, puisque le chant et la basse sont également de son ressort. Divisés, les violoncelles peuvent produire d'admirables effets. Citons-en pour exemples le quatuor et le quintette par où débutent respectivement les ouvertures de l'*Ariodant* de Méhul et du *Guillaume Tell* de Rossini; et des groupements analogues dans l'acte premier de *la Valkyrie* de Wagner. Quant au solo orchestral il est fréquent, et les œuvres lyriques de Lalo et de Massenet, entre autres, en portent témoignage.

La ***contre-basse***, l'instrument le plus grave de la série, est la descendante du violone, ou contrabbasso di viola, dont il existait une variété plus grave encore, le ***violone di gamba sub b asso*** — On la trouve en usage, dès le début du XVII[e] siècle, en Italie, en Allemagne et en Flandre. La cathédrale d'Anvers en possède une dont l'étiquette porte cette inscription : « Pierre Porlon m'a construite à Anvers en 1647. » En France l'Académie nationale de musique ne l'adopta dans son orchestre qu'en 1700. Encore y demeura-t-elle solitaire jusqu'en l'année 1757, où on lui adjoignit une compagne. On ne connaissait alors que la contre-basse à trois cordes, qui régna longtemps sans partage. En 1832 apparut celle à quatre cordes qui devait peu à peu supplanter la première. Et il

1. Auber a laissé *Huit pièces pour deux violoncelles.*

est probable que l'instrument à cinq cordes dû aux facteurs Gand et Bernardel, et déjà pratiqué en Belgique, en Allemagne et en Angleterre, finira par remplacer le type actuel.

Il ne faut pas oublier que « nous avons moins affaire ici à un instrument chanteur, qu'à un soutien, au vrai soutien de l'orchestre »[1]. La plupart du temps les contre-basses doublent au grave la partie dévolue aux violoncelles. Parfois néanmoins elles s'en séparent, mettant en relief leur son triste et profond. Ainsi en est-il dans la pathétique scène du *Fidelio* de Beethoven, lorsque Léonore et le geôlier creusent la fosse de Florestan, et dans un passage du finale de la *Symphonie avec chœur* où elles dessinent un contrepoint mélodique indépendant. Dans le *Cinq mai* Berlioz a divisé les contre-basses en quatre parties. Rappelons aussi, à titre de curiosité, que Gounod a écrit un *Scherzo pour deux contrebasses*.

La poésie eût ignoré cet instrument si Banville ne nous avait entretenus, en l'une de ses *Odes funambulesques*, de « ces temps romantiques

> Où Prudhomme, ravi de tomber avec grâce,
> Etait jeté vivant dans une contre-basse
> Pour avoir contesté les vers de *Hernani*. »
> (*Méditation poétique et littéraire*.)

Signalons au même titre l'**octobasse** inventée en 1851 par Vuillaume. Haut de quatre mètres,

1. C.-M. Widor, *Technique de l'orchestre moderne*.

monté de trois cordes et muni de doigts d'acier qui venaient les toucher lorsque l'exécutant les faisait se mouvoir au moyen de leviers *ad hoc*, cet instrument descend à une quarte au-dessous de la contre-basse. Il est d'ailleurs inutilisable [1]. Cependant on avait fait mieux encore, plus de deux siècles auparavant : en 1615 un Polonais nommé Raposky fit convoyer à Dresde, en vue d'un concert monstre commandé par l'électeur de Saxe, une contre-basse mesurant huit mètres de hauteur, et qui cependant parut insuffisante à des projets si grandioses, puisqu'on en improvisa une autre en tendant sur un moulin à vent des câbles vigoureusement frottés par une poutre dentelée [2].

A l'extrémité opposée nommons la fluette et gracieuse *pochette*, que les maîtres à danser mettaient facilement dans leur poche, d'où ils la tiraient pour accompagner de ses sons aigrelets les pas qu'ils enseignaient à leurs élèves [3]. Le Musée du Conservatoire en possède une de Stradivarius, qui figura dans un opéra de Clapisson, *les trois Nicolas*, où elle joua une gavotte. C'est le seul

1. Cependant Berlioz parle avec éloges, dans son *Traité d'instrumentation*, de « cette belle et puissante individualité, aux sons d'une puissance et d'une beauté remarquables, pleins et forts sans rudesse », et qui serait « d'un admirable effet dans un orchestre ». Jamais, d'ailleurs, il ne l'a employée. On la voit au Musée du Conservatoire.

2. V. Wanda Landowska, *Musique ancienne*.

3. Michel Todini organisa l'union de la pochette accordée au violon, ces deux instruments pouvant être joués ensemble ou séparément.

exemple de l'emploi de cet instrument à l'orchestre.

Chateaubriand nous a conté comment, voyageant en Amérique, il rencontra parmi la tribu des Cayougas « un petit Français, poudré et frisé, comme autrefois, habit vert-pomme, veste de droguet et manchettes de mousseline, qui râclait un violon de poche et faisait danser *Madelon Friquet* à ces Iroquois... »

Nous ne saurions omettre de rappeler ici l'archet, ce précieux et indispensable auxiliaire du violon et de ses congénères. Dans le principe il affectait la forme d'un arc fortement bandé. Il s'en départit dès le commencement du XVIIe siècle qui vit naître la *crémaillère* permettant de varier aisément la tension des crins. Les archets de Tourte et de Peccate en France, et ceux de Dodds en Angleterre sont les plus renommés. Au XIIe siècle l'archet se nommait *arçon*, et le *Dict de la Maille* parle de

bien l'arçon trère.

Au XIVe siècle nous trouvons l'archet mentionné dans ces vers de Guillaume de Machault :

Car chascun d'iaulx selon l'acort
De son instrument, sans descort
Pipe, souffle, muse, naquaire,
Tabour et quanque l'on peut faire
De doit, de penne et de l'archet.

De nos jours M. Maurice Brillant a poétiquement chanté la Musique avec

Ses archets comme aux doigts d'un sylphe balancés.

(*Adagio en fa mineur.*)

II. — INSTRUMENTS A ROUE

Le plus ancien spécimen en est l'*organistrum*, qui affectait la forme d'une guitare montée de trois cordes. Deux exécutants étaient nécessaires, dont l'un tournait la manivelle motrice de la roue, tandis que l'autre promenait ses doigts sur les cordes. Employé au IXe siècle, cet instrument avait complètement disparu au Xe.

L'application d'un clavier à l'organistrum devait lui assurer une durable fortune, sous les noms de *symphonie, sinfonie, cifonie* ou *chifonie*, puis de *viêle* ou *vielle*. Dès le XIIIe siècle ils apparaissent tour à tour sous ces deux sortes d'appellations.

Tymbres, tabors et sinfonies.
(*Roman de Dolopathos*.)

Et pend à son col une vielle,
Car Girars bel et bien viele.
(*Poème de Gérard de Nevers*[1].)

La vielle, d'abord jouée par les ménestrels pour accompagner leurs chants, commença de déchoir à partir du XIVe siècle. La *Chronique de Bertrand Du Guesclin* nous en fournit un témoignage en la qualifiant d'« instrument truand »[2]. Les aveugles se la réservaient spécialement.

Jouèrent les aveugles des vielles

1. Le *Roman de Renart* et le *Roman de la Rose* en font aussi mention.

2. Victor Hugo, dans *l'Homme qui rit*, nous montre Ursus jouant

disent les *Chroniques de Mathurin de Coussy* au xve siècle. Ils persévérèrent longtemps, puisque Saint-Amant, deux cents ans plus tard, citant divers instruments, ajoute :

> Un aveugle, expert vielleur.
> Joint sa symphonie à la leur.

Rabelais a mis en relief le caractère populaire de la vielle : Aux noces du roi Anarche, afin de faire danser les invités, on loua « un aveugle qui leur sonnait la note avec sa vielle » (*Pantagruel*). « Le peuple de Paris est tant sot, tant badault, et inepte de nature, qu'un bateleur, un porteur de rogatons, un mulet avec ses cymbales [1], un vielleux au milieu d'un carrefour, assemblent plus de gens que ne ferait un bon prêcheur évangélique » (*Gargantua*). Mathurin Régnier parle aussi de cet instrument d'un ton dédaigneux, lorsqu'il s'adresse aux hommes

> Qui rudes n'aymeront la lyre de la Muse
> Non plus qu'une vielle ou qu'une cornemuse.
> (Satire IV.)

Un peu plus tard Gaultier Garguille lui fera place en ses chansons.

agréablement « de la chifonie, sorte de vielle de mendiant, que la chronique de Bertrand Du Guesclin qualifie d'instrument truand, et qui est le point de départ de la symphonie. Ces musiques attiraient le monde. Ursus montrait à la foule sa chifonie et disait : en latin *organistrum* ».

1 Ce mot est ici le synonyme de clochettes (v. p. 217)

Toutefois les musiciens s'efforcent, au XVII[e] siècle, de plaider les circonstances atténuantes. Ainsi le P. Mersenne écrit en 1635 : « Peu de personnes connaissent la sinfonie, soit parce que les aveugles et autres mendiants chez qui elle est en usage la recouvrent d'un couvercle, soit parce que les honnêtes gens considèrent cet instrument comme ignoble. » Et il arrive à reconnaître que « si les hommes de condition touchaient ordinairement la sinfonie, elle ne serait pas si méprisée qu'elle est ; mais parce qu'elle n'est touchée que par les pauvres l'on en fait moins d'estime que des autres, quoiqu'ils ne donnent pas autant de plaisir ».

Au demeurant, la vielle eut à cette époque des partisans déclarés et pénétra chez les grands [1]. Son système de cordes se trouvait dès lors au complet. Quatre cordes bourdonnaient l'accompagnement au-dessus duquel les deux chanterelles faisaient vibrer leur chant, le tout embrassant une étendue de deux octaves. Le XVIII[e] siècle devait enfin éclairer le triomphe d'un engin sonore si bien pourvu. Un luthier nommé Baton imagina d'utiliser pour la confection de ses vielles des corps de luths et de théorbes, et de les incruster d'ornements en nacre, ébène et ivoire. Les bons facteurs

1. Charles Sorel, en sa *Vraye histoire comique de Francion*, l'emploie à faire danser le pédant Hortensius et ses convives. Elle n'en demeura pas moins la favorite des danses villageoises. Dans le *Don Juan* de Molière, Pierrot dit à Charlotte : « Je fais jouer pour toi les vielleux quand vient ta fête. »

Delaunay, Louvet, Lambert rivalisèrent de goût et d'habileté, et toutes les belles dames voulurent suspendre à leur cou l'instrument mondanisé et poser sur son clavier leurs mains élégantes. On vit surgir à cette intention de petites pièces intitulées, *la Légère*, *l'Eveillée* ou *la Follette*.

Cette vogue brillante ne dura guère. Actuellement, sauf en quelques hameaux de la Bresse et du Morvan, on n'a plus de chance d'entendre la vielle. Son timbre nasillard n'était pourtant pas sans charme, puisque de bons compositeurs, tels que Boismortier et Chédeville, lui avaient rendu hommage dans des pièces, duos et sonates. Plus près de nous, Donizetti, dans *Linda di Chamounix*, lui confia judicieusement l'accompagnement de chants savoyards.

Nous savons par le *Tableau de Paris*, de Mercier (1782), que les « vielleuses du boulevard » jouissaient d'une réputation douteuse. Le dernier succès de la vielle aura probablement été remporté à l'occasion de la comédie de Bouilly et Pain : *Fanchon la vielleuse*, représentée en 1807, et dans laquelle l'héroïne, parfaitement authentique, avait été parée, grâce à la bienveillance des auteurs, de toutes les vertus qu'elle ne possédait point. Rappelons que *le Petit homme rouge* de Béranger

..... chantait au son d'une vielle
Vive Henri quatre et *Gabrielle !*

Dans *le Voyage d'hiver* de W. Müller se trouve une touchante poésie intitulée le *Joueur de vielle*, que Schubert a revêtue d'une simple et poignante musique.

Enfin Chopin, qu'on ne s'attendait guère à rencontrer ici, écrivant à son ami Fontana, lui disait mélancoliquement : « Nous sommes, toi et moi, comme deux vieilles vielles sur lesquelles le temps et les circonstances ont joué leurs malheureux petits trilles. »

Au système de la roue jointe au clavier pour la mise en vibration des cordes, se rapporte l'invention de l'*épinette à roue* et autres instruments analogues. Enfin, la *vielle organisée* se rattache au groupe des instruments à vent, par l'association du système primitif avec un ou deux jeux de flûte, lesquels sont mus par une soufflerie que la roue actionne en même temps que les cordes. Ces deux sortes d'éléments peuvent se faire entendre ensemble ou séparément.

CHAPITRE II

INSTRUMENTS A CORDES PINCÉES

Dans ce groupe la mise en vibration des cordes s'obtient par leur écartement momentané de la ligne droite, soit au moyen des doigts, soit par l'intermédiaire d'une petite pièce de bois, d'ivoire, etc., terminée en pointe et appelée *plectre*.

Ces instruments remontent à la plus haute antiquité. Depuis leur origine jusqu'à la fin du moyen âge ils ont revêtu des formes extrêmement variées.

Cette famille se divise en deux sections :

I. — Instruments joués directement avec les doigts ou indirectement avec le plectre.

II. — Instruments à clavier.

I. — INSTRUMENTS JOUÉS DIRECTEMENT AVEC LE DOIGT, OU INDIRECTEMENT AVEC LE PLECTRE

On distingue les instruments sans manche et les instruments avec manche. Les premiers sont la ***harpe***, la ***cithare***, le ***psaltérion***.

S'il est avéré que l'Inde, la Judée, l'Egypte et l'Assyrie ont connu la *harpe*, il ne semble pas qu'il en ait été de même de la Grèce et de l'Italie. En Occident nous en rencontrons la première mention dans le poème de saint Fortunat cité plus haut à propos du crouth. Encore est-elle peut-être confondue avec la cithare. La plus ancienne représentation graphique de la petite harpe du moyen âge est probablement celle que nous a conservée Gerbert dans son ouvrage *De cantu et musica sacra*, d'après un manuscrit du IXe siècle. Pendant la période médiévale la harpe, simplement diatonique, comptait de onze à vingt-cinq cordes métalliques, auxquelles furent substituées plus tard des cordes de boyau. Aux XVIe et XVIIe siècles on en connaissait de différentes grandeurs et modèles. Prætorius mentionne la harpe simple, la harpe double comportant deux tables d'harmonie, la harpe irlandaise avec quarante-trois cordes de laiton formant une échelle partiellement chromatique[1]. Le P. Mersenne décrit une harpe montée de soixante-dix-huit cordes de boyau. La première tentative sérieuse d'amélioration, quant au mécanisme, est due à un facteur tyrolien ; mais ce fut seulement en 1720 que le Bavarois Hochbrücker inventa les pédales permettant de moduler. Sébastien Erard apporta en

1. Mentionnons, à titre accessoire, l'*arpanetta*, qui tient à la fois de la harpe et du psaltérion, la *bûche des Flandres*, type primitif de la cithare moderne, et l'*épinette des Vosges*, qui n'est qu'une bûche plus petite et plus simple.

1810, à cette harpe à pédales, sa perfection définitive par l'invention du *double mouvement* permettant de hausser la note d'un ou deux demi-tons à volonté. — Notons les heureux efforts des facteurs français Naderman et Cousineau qui avaient préparé les voies à Sébastien Erard.

En résumé, la ***harpe à double mouvement***, comprenant une échelle diatonique de quarante-sept notes, peut la transformer en échelle chromatique par le moyen de ses sept pédales dont l'effet se produit simultanément dans toutes les octaves. Il convient de mentionner ici la ***harpe chromatique*** du Saxon Pfranger (1804), et, plus récemment, celle de M. G. Lyon.

La harpe, dont la sonorité poétique et mystérieuse semble appartenir au domaine du rêve[1], peut être regardée, selon la juste expression de M. Widor, « comme une sorte de magnifique piano qui n'aurait pas d'étouffoirs ».

De bonne heure elle fut popularisée en qualité d'inséparable attribut du roi David, entre les mains duquel la plaçait l'imagerie[2]. Mais si cet instrument

1. Rappelons à ce propos la *harpe éolienne*, d'origine orientale, qui apparaît en Europe au xe siècle, avec le nom de Saint Dunstan de Cantorbéry, et dont le P. Kircher, au xviie, parle avec admiration. Les poètes l'adoptèrent très naturellement, et notamment en Angleterre : Thomson, en son *Castle of Indolence*, et Coleridge, qui reconnaît dans ses sons « a sweet upbraiding », l'ont harmonieusement célébrée. Kastner lui a dédié une remarquable étude. M. Edouard Schuré a comparé la Joconde « à une harpe éolienne qui vibre à tous les souffles de l'air ». (*Les Prophètes de la Renaissance*.)

2. « David d'une harpe on décore » (Marot).

fut sous cette forme ignoré du Psalmiste, en revanche les bardes du pays de Galles le pratiquaient. Le recueil des *Leges Wallicæ* nous enseigne que trois choses sont nécessaires à un gentilhomme, « sa harpe, son manteau, son échiquier, » et trois autres à un homme dans sa maison, « une femme vertueuse, un coussin sur sa chaise et une harpe bien accordée ». La harpe accompagne les plaintes de l'amant d'Iseult. Partout au moyen âge sa vogue est considérable; non seulement les jongleurs, mais encore les seigneurs et les dames s'y adonnent. Au XIII[e] siècle Hudefroy le Bastard la cite :

Plus lor plaist à ouïr que harpe ne viele.

Et un *Dict de la harpe*, dû à Guillaume de Machault, nous renseigne abondamment à cet égard : les vingt-cinq cordes de l'instrument symbolisent autant de vertus de sa maîtresse, laquelle assurément était fort vertueuse. Écoutons-le :

Je ne puis trop bien ma dame comparer
A la harpe, et son corps gent parer
De vingt-cinq cordes que la harpe ha
Dont roi David par maintes fois harpa.

Et ailleurs :

Mais la harpe qui tout instrument passe
Quand sagement bien en joue et compasse,
A la harpe partout telle renommée
Qu'autre douceur a li n'est comparée.

Depuis lors les poètes ne l'ont guère délaissée.

Parmi les nôtres nous n'avons que l'embarras du choix[1]. A l'étranger, depuis Cervantès nous montrant Altisidore qui s'accompagne sur la harpe pour chanter ses plaintes à Don Quichotte, jusqu'à Thomas Moore, le barde par excellence de la harpe d'Erin, nous entendons souvent vibrer les cordes harmonieuses, notamment avec Tennyson

who sings
To one clear harp in divers tones[2].
(*In Memoriam.*)

Une fois pourvue des perfectionnements que nous avons retracés, la harpe occupa dans les salons pendant la dernière partie du XVIIIe siècle et la première du XIXe, une grande place que devait beaucoup réduire l'avènement du piano[3]. Quant à l'emploi qu'en fit l'orchestre, on y peut discerner trois époques : au cours du XVIIIe siècle elle ne semble avoir été usitée qu'en faveur de la couleur antique dont elle aidait à revêtir certains sujets, tel que l'*Orphée* de Gluck ; de même au début du XIXe avec le ballet de *Prométhée*, de Beethoven. Ensuite le goût du romantisme ossianique, se mêlant au renouveau hellénistique et parfois à la

1. Voir par exemple la préface d'*Athalie*, où Racine évoque les harpes et les lyres des prophètes.

2. On sait que le vieux harpiste du *Wilhelm Meister* de Gœthe a inspiré à Schubert plusieurs *lieder* et un duo.

3. La harpe était en faveur à la cour de Louis XV. Beaumarchais en jouait et fut chargé de l'enseigner à Madame, fille du roi. Marie-Antoinette la pratiqua aussi (v. pl. IV).

poésie biblique, lui accorda un rôle important chez les maîtres français ou francisés. C'est le moment où Millevoye célèbre

Le mol accent de la harpe sonore,

où Fontanes s'écrie :

Des hivers ont passé, ma harpe détendue
Aux voûtes de Selma se trouvait suspendue.
Eveille-toi, ma harpe, et frémis sous mes doigts!

où la *Corinne* de Mme de Staël « prit sa harpe et se mit à chanter les romances écossaises dont les simples notes semblent accompagner le bruit du vent qui gémit dans les vallées ». Ailleurs la même héroïne s'accompagne de sa « lyre, instrument de son choix, qui ressemblait beaucoup à la harpe, mais était cependant plus antique par la forme et plus simple dans les sons [1] » ; et où Méhul, dans *Joseph* et dans *Uthal*, Lesueur dans *les Bardes*, Boieldieu dans *la Dame blanche*, Mozart, Spontini, Spohr, Steibelt, Rossini dans divers ouvrages [2], mettent en relief les ressources de ce poétique instrument. Enfin, avec Berlioz, Wagner, Meyerbeer, Liszt, il s'installe dans l'orchestre, auquel il

1. Plus tard, George Sand, abandonnant la lyre, écoutera en extase la harpe faisant « entendre deux ou trois gammes de nos harmoniques qui semblaient descendre du ciel et promettre aux âmes souffrantes sur la terre les consolations et les caresses des anges : »
(*Lettres d'un voyageur.*)

2. Notamment dans la célèbre *Romance du saule*, au dernier acte d'*Otello*, si poétiquement commentée par Alfred de Musset.

apporte un élément presque indispensable, soit comme addition à la palette symphonique, soit, dans la musique dramatique, comme auxiliaire des chants religieux, héroïques ou amoureux. Sur ce point, il suffira de rappeler des pages célèbres de *Roméo et Juliette*, *Tannhæuser*, du *Prophète*, de la *Dante-Symphonie*, etc.

Plus près de nous signalons, entre autres partitions, l'*Esclarmonde* de Massenet, l'*Oratorio de Noël* de M. Saint-Saëns, la *Shéherazade* de Rimsky-Korsakow, le *Choral et Variations* de M. Widor, la *Fantaisie pour harpe et orchestre* de M. Théodore Dubois, etc.

Mentionnons, en terminant, la ***harpe à clavier*** inventée en 1774 par le facteur Berger, la ***harpe ditale***, ou *à toucher* (de l'italien *dito*, doigt), produite en 1830 par Pfeiffer, et qui n'est qu'une modification de la ***harp-lute*** de l'Anglais Light, l'***arpone*** de Barbici, la ***harpinella*** de Marstand, en forme de lyre, la ***harpe-harmoni-forté*** de Keyser de Lisle, le ***clavi-harpe*** de Dietz, pourvu d'un clavier, enfin la ***harpe d'harmonie*** de Thory, qui imitait le piano, avec addition de tambour et de sonnettes chinoises.

Selon saint Isidore de Séville, la ***cithare*** et le ***psaltérion*** différaient en ceci, que dans le premier la cavité résonnante était située au bas de l'instrument, tandis que dans l'autre elle en occupait la partie supérieure.

Le psaltérion du moyen âge était composé d'une caisse plate percée de plusieurs ouïes, et montée de cordes métalliques en nombre très variable qu'un plectre mettait en vibration. On le rencontre dans des miniatures de manuscrits, entre les mains des anges. Une des figures de la Châsse de sainte Ursule, de Memling, joue d'une sorte de psaltérion. On le trouve dans le *Roman de la Rose* :

Psaltérion prend et viele,
Puis psaltérionne et viele.

Au XVIIIe siècle, les Italiens le nommaient, peu élégamment, *instrumento di porco*, à cause de l'analogie de sa forme avec celle d'une hure. Cent ans plus tard, nous le retrouvons sous la plume de Voltaire, dans son conte des *Trois manières* :

Pensez-vous alors qu'Agathon
S'amusât à verser des larmes,
A me peindre avec mon crayon,
A chanter sa perte et mes charmes
Sur un petit psaltérion ?

« *Cithare* ce est *cithole* », explique, au XIVe siècle, Nicolas Oresme, évêque de Lisieux. « Vous Orpheus, tant bien citharizant », écrit Jean d'Autun, en ses *Annales de Louis XII*[1]. Cet instrument affecta aussi des formes variées ; d'abord triangulaire, il devint rectangulaire au XVIIIe siècle. La

1. Les sons de la cithare furent vainement employés pour calmer les maux dont souffrait le peintre zélandais Hugo Van der Goes, qui mourut atteint de démence en 1482.

cithare modernisée est toujours pratiquée en Autriche, en Bohême et en Bavière.

Dante, en son *Paradis*, a célébré la cithare accompagnant la voix :

> E come un buon citarista
> Fa sequitar lo guizzo della corda.
> (Canto XX.)

et Théophile Gautier a joint en un beau vers

> Les violes d'amour et les cithares d'or[1].

Les instruments avec manche sont : le ***luth***, le ***théorbe***, la ***mandore***, la ***mandoline***, la ***guitare***, le ***cistre*** et la ***pandore***.

Cette famille peut être partagée en trois séries dont les types, quelques variations qu'ils aient subies, sont néanmoins reconnaissables à ces caractères principaux :

Luth (et archiluth) Théorbe, Mandore, Mandoline	*Pas d'éclisses, dos bombé et à côtes. Cordes à vide hors du manche pour le théorbe.*
Guitare	*Eclisses, dos plat, cheviller plat.*
Pandore et Cistre	*Eclisses, dos plat, forme ovale.*

1. Aux deux extrémités de la poésie anglaise l'on trouve la citole : Dans le *Knight's tale* de Chaucer nous lisons :

> a citole in hire hand hadde she.

et Dante Gabriel Rossetti écrit, en sa *Blesséd Danozel :*

> And angels meeting us shall sing
> to their cisterns and citoles.

Edouard Schuré a fait vibrer « l'heure de l'amour et l'heure du mystère

> Où la cithare en deuil se remet à frémir. »

Il faut noter d'ailleurs que ces caractères furent souvent modifiés par les recherches des luthiers.

S'il est vrai que le **luth** fut primitivement construit avec une carapace de tortue, on doit constater son fidèle attachement à sa forme initiale. Les Croisades l'importèrent d'Orient en Europe. A ses caractères généraux ci-dessus établis, ajoutons la présence, au milieu de la table, d'une, deux ou trois ouïes circulaires, généralement très ornées et appelées *roses* ou *rosettes*. — Le **théorbe**, nommé aussi **téorbe, tiorbe** ou **tuorbe,** possédait deux chevillers ainsi que l'archiluth, distingué par ses dimensions plus amples. Joignons-y le **chitarrone**, variété de l'archiluth, dont le second cheviller était très distant du premier, le **colascione**, formé d'une petite caisse de luth que surmontait un long manche, et l'**orphéoréon**, dont il sera parlé plus loin. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle ces instruments ne connurent que les cordes de boyau, auxquelles s'ajoutèrent alors des cordes basses *filées*. Au XIVe siècle on rencontre des luths avec quatre ou cinq cordes, auxquelles le siècle suivant en adjoint une. Même addition au XVIe. En 1620 Prætorius écrivait : « Le luth avait d'abord quatre paires de cordes, puis six, puis sept, de telle sorte que d'année en année le nombre des cordes devint impraticable. » Ce nombre fut ensuite porté à onze paires — quelques facteurs

avaient voulu le hausser jusqu'à vingt ; mais la table de l'instrument s'était parfois trouvée incapable de résister à une telle charge. Aussi l'anglais Thomas Mace expose-t-il qu'un luthier doit « s'estimer heureux s'il n'a point une fois ou l'autre le ventre défoncé par l'éclatement de son luth » ; tant il est vrai que le bonheur est chose relative !

Quant à l'accord, il offrait de telles difficultés que le P. Mersenne a pu écrire sans trop d'exagération : « Un luthiste arrivé à l'âge de quatre-vingts ans en a certainement passé soixante à accorder son instrument ; et ce qui est pis, c'est que parmi cent joueurs, surtout s'ils sont amateurs, il est difficile d'en rencontrer deux qui soient capables d'accorder convenablement. Tantôt ce sont les cordes, tantôt ce sont les touches ou bien encore les chevilles qui laissent à désirer ; et l'on m'a dit qu'à Paris, il en coûte autant d'entretenir un luth que de nourrir un cheval. » Un diseur de bons mots assurait avoir souvent ouï les luthistes s'accorder, mais sans jamais se mettre à jouer. Les *tablatures* d'après lesquelles ils pratiquaient leurs instruments étaient d'ailleurs ardues et compliquées. En 1532 Martin Agricola écrivait : « Je me suis laissé dire que c'est un aveugle qui a inventé la tablature du luth ; cette malice ne m'étonne point, puisque les clairvoyants ont déjà assez de peine pour comprendre ce système avec leurs deux yeux grands

ouverts. » Un *Recueil des plus belles pièces de luth des meilleurs maîtres* avertit de la sorte le lecteur :

Lecteur, si tu ne sais que c'est que Tablature,
Mourant tu seras sot par bécarre et nature,
Ainsi ne m'ouvre pas, si tu n'y connais rien :
De lire sans savoir c'est un fol entretien.

Quoi qu'il en soit, le règne du luth devait être long et glorieux. Dès le XIIIe siècle le *Roman de la Rose* le cite en son orthographe primitive, avec d'autres instruments de musique :

Harpes, gigues et rubebes
Si r'a guiternes et leüs.

Un siècle plus tard il apparaît aussi dans *la Prise d'Alexandrie* de Guillaume de Machault :

Leus, moraches et guiternes[1]
Dont on joue par les tavernes.

Mais au XVIe siècle, c'est une véritable floraison de luths à travers les poèmes. Avec le seul Ronsard nous pourrions multiplier les citations :

Accordez doucement les sons
De vos luths et de vos violes.

Quand ouïrons-nous au matin les aubades
De divers luths mariés à la voix[2].....

1. Serait-ce de ce passage que Victor Hugo s'inspira pour nous montrer, dans son *Homme qui rit*, « Phibi pinçant de la morache, qui est une sorte de guiterne ».

2. Dans le *Henri VIII* de Shakespeare, la reine Catherine ordonne à une de ses femmes de « prendre son luth » afin de dissiper le

Sans nous arrêter à Jodelle, à du Bellay, à du Bartas et autres contemporains du grand lyrique, citons au moins encore ces charmants vers de Louise Labé :

Tant que ma main pourra les cordes tendre
Du mignard luth pour les Grâces chanter...

Du xve au xviie siècle, le luth symbolise et traduit la musique amoureuse et la poésie galante. Tout monarque, voire tout seigneur un peu bien situé, entretient parmi sa suite un poète joueur de luth[1]. Marot célèbre Albert de Rippe, attaché à la cour de François Ier, comme le fut à celle de Marguerite de Navarre, Bonaventure Desperiers, auteur à la fois du *Cymbalum mundi* et de la *Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*[2].

A vrai dire, on attribuait au luth une sorte de vertu magique qui en faisait l'équivalent d'un philtre amoureux : « Ce bel art du luth aide à obtenir les faveurs des belles », dit un proverbe allemand. Tallemant des Réaux nous conte que

trouble de son âme angoissée, et la chanteuse entonne un hymne en l'honneur d'Orphée, qui, à l'aide de cette musique, fit sentir sa douce domination à toute la nature.

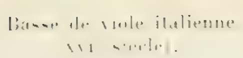
1. En Italie, à la cour du pape Léon X, un juif joueur de luth obtint le titre de comte avec un château.

A Milan, lorsque Léonard de Vinci fut reçu par Ludovic le More, il improvisa sur un luth d'argent qu'il avait construit lui-même. Cervantès fait chanter ses héros avec accompagnement d'un *laud* (luth), qu'un peu plus loin il nomme *vihuela* (guitare).

(*Don Quijote*.)

2. Voir p. 64.

Vielle française à roue
(XVIIe siècle).



Basse de viole italienne
(XVIe siècle).







Petite vielle de dame
de Delaunay (1775)

Pochette
(XVIIe siècle).

Vielle française
de Lambert (XVIIIe siècle)

Musée du Conservatoire de Paris



Le Concert, de Saint Aubin, d'après l'estampe de Duclos

Marie de Médicis, alors éprise de Richelieu, se mit ainsi que lui à l'école du luthiste Gauthier. L'impression produite par le son de cet instrument, ainsi que ses effets merveilleux, ont été décrits par René François en 1621, dans son *Essai des Merveilles de la Nature*, en cette page fort curieuse :

« On fait dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des auditeurs tout ce qu'on veut. Quand un brave joueur en prend un, et, pour taster les chordes et les accords, se met sur un bout de table à rechercher une fantaisie, il a sitôt donné trois pinçades et entamé l'air d'un fredon qu'il attire les yeux et les oreilles de tout le monde ; s'il veut faire mourir les chordes sous ses doigts il transporte tous ces gens et les charme d'une gaye mélancholie (*sic*) ; si que l'un laissant tomber son menton sur sa poitrine... l'autre les yeux tout ouverts, ou la bouche ouverte, comme s'il avait cloué son esprit sur les chordes, vous diriez que tous sont privés de sentiment hormis l'ouye, comme si l'âme, ayant abandonné tous les sens, se fût retirée au bord des aureilles, pour jouyr plus à son aise de sa puissante harmonie ; mais si, changeant son jeu, il remet en vie tous les assistants, en leur remettant le cœur au ventre et l'âme ès sentiments, à qui elle avoit esté volée, il ramène tout le monde avec estonnement, et fait ce qu'il veut des hommes. » En Angleterre,

Thomas Mace écrit un *Traité du noble luth*, « le meilleur des instruments ». Et Playford nous apprend que la reine Elisabeth se récréait volontiers avec le **poliphant**, sorte d'instrument parent du luth[1].

Sous le grand règne les témoignages, pour être moins emphatiques, constituent néanmoins un flatteur hommage à l'adresse de l'instrument enchanteur. Mme de Sévigné l'insère dans une comparaison quelque peu bizarre : « Nous lisons Abbadie et l'*Histoire de l'Eglise* ; c'est marier le luth à la voix. » Dangeau nous fournit aussi une note intéressante : « Au souper du roi, il y eut un petit concert de trois luths théorbes, qui sont des instruments fort ressemblants aux archiluths d'Italie. » Et si nous en croyons Voltaire, on venait admirer simultanément chez Ninon de Lenclos « son clavecin, son luth et sa beauté ».

N'oublions pas que le luth remplit jadis une place analogue à celle que le clavecin, puis les pianos, devaient postérieurement occuper. Les pièces de Francesco da Milano au XVIe siècle, de Pinel, de Gauthier, de Dubut, de Bocquet au XVIIe, sont à cet égard des plus intéressantes à consulter[2]. Bach a employé le luth dans

1. L'apparition est douteuse ; car Engel, au contraire, assimile le poliphant à la *zither* allemande (*Descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum*).

2. V. J. Ecorcheville, *Le luth et sa musique*. — L'archiluth est redevable à Fabio Ursillo de trois *concerti grossi*.

sa *Trauer-Ode* où « ses bourdonnements se mêlent au frémissement du quatuor pour représenter les vibrations des cloches... Dans les chœurs et dans deux airs de cette œuvre, ils flottent encore, en harmonies transparentes et mélancoliques... »[1]. Le maître s'en servit également dans *la Passion selon saint Jean*, conjointement avec deux violes d'amour, comme accompagnement d'un unisson de basses, et de plus écrivit pour l'instrument diverses séries de pièces. M. C. Saint-Saëns a fort heureusement transcrit à l'intention de la harpe deux *Fantaisies* composées pour le luth au XVI[e] siècle.

Au XVIII[e] siècle, le luth se meurt, le luth est mort ! Titon du Tillet nous apprend, en son *Parnasse français*, qu'en 1730 il rencontra « un des trois ou quatre vieillards qui jouaient encore de cet instrument ». C'était un M. Falco, « doyen des secrétaires de Mrs du Conseil », lequel joua, non sans répandre des larmes, et lut ensuite « une fort belle pièce de vers... éloge ou déification du luth », qui narrait « la métamorphose d'un roi de Samos, sçavant musicien, changé en luth ».

Inutile d'insister sur l'erreur commune à tous les poètes, qui, depuis Mathurin Régnier jusqu'à nos jours, ont constamment pris le luth pour la

1. V.-A. Pirro, *loc. cit.* D'autre part, le refrain d'une sérénade à 4 voix, d'Orlande de Lassus, contrefait un prélude de luth.

lyre. Lamartine, Musset et Gœthe, entre autres, en sont d'immortels exemples [1].

Le ***théorbe***, inventé au début du XVIIe siècle par l'Italien Bardella, a donné naissance au luth et au chitarrone *théorbés*, c'est-à-dire pourvus d'un double cheviller. D'Italie il passa en Allemagne et en France. « C'est, dit Prætorius, une basse de luth avec douze ou seize cordes. » Un musicographe peu connu, Bénigne de Bacilly, écrivait, dans la seconde moitié du XVIIe siècle : « La viole mesme et le clavecin n'ont point la grâce ni la commodité qui se rencontrent dans le théorbe, qui est propre pour accompagner toutes sortes de voix, quand ce ne serait que pour la seule raison de sa douceur, qui s'accommode aux voix faibles et délicates. » Il comptait généralement six cordes doubles pour le premier cheviller, et huit simples pour le second ; parfois leur nombre s'élevait respectivement à quatorze et à dix. Quelques-uns possédaient un troisième cheviller.

Les contemporains de Louis XIV appréciaient

1. Inutile donc de prodiguer ici les citations ; notons cependant ces deux vers de Victor Hugo (*Que la musique date du XVIe siècle*) :

> Le luth où se traduit, plus ineffable encore,
> Le rêve inexprimé qui s'efface à l'aurore.

et ces deux autres d'Edgar Poë (*The haunted palace*) :

> Spirits moving musically
> To a lute's well-tuned law.

Rappelons aussi que le Wilhelm Meister de Gœthe jouait de façon agréable d'« une sorte de luth de petites dimensions, sonore, portatif et commode ».

dans le théorbe les qualités précitées. Dans son *Epître à M. de Niert sur l'Opéra*, déjà rappelée, La Fontaine s'exprime ainsi sur ce sujet :

La voix veut le téorbe et non pas la trompette
. . . .
Le téorbe charmant, qu'on ne voulait entendre
Que dans une ruelle, avec une voix tendre[1].

Toutefois, ce n'était pas un instrument populaire, car Scarron, entendant « toucher les cordes d'un théorbe », ajoute que son nom n'est pas « connu de tout le monde ». Mme d'Aulnoy confie aux « pagodes » de sa Laideronnette des « théorbes faits d'une coquille de noix ». Je crois que les dernières mentions littéraires s'en trouvent chez Baour-Lormian :

Le théorbe plaintif, l'harmonieuse lyre,

et chez Alfred de Vigny, en son *Hélèna*, où il se trouve associé au luth :

Le théorbe et le luth, fils de l'antique lyre[2],
Ne font plus palpiter l'Archipel en délire.

Ce délicat accompagnateur des voix fut entendu en 1600 dans l'*Euridice* de Peri. On le rencontre aussi dans l'*Esther* de Hændel, tandis que l'archi-

1. On doit au compositeur italien Castaldi des *courantes* et des *gaillardes* pour théorbe seul, outre un « capricio di battaglia a due stromenti, *tiorba e tiorbino al ottava* » (vers 1640).

2. La lyre a inspiré à Joubert une belle et poétique pensée : « Heureux ceux qui ont une lyre dans le cœur, et dans l'esprit une musique qu'exécutent leurs actions. »

luth avait paru dans *Deborah*. Huyghens exprime, dans sa *Correspondance*, le désir d'acquérir un grand luth et de l'élever à la dignité de théorbe.

La **mandore** ou **mandole** et la **mandoline** constituaient la région supérieure de la série des luths. Le nombre de leurs cordes variait selon les genres. La **mandore napolitaine** possédait huit cordes doubles, la **mandorone**, de plus amples dimensions, lui servait de basse avec ses dix cordes également doubles. La **mandoline milanaise** en comptait six, la **florentine** et la **génoise** cinq, la **napolitaine** quatre. On en jouait à l'aide d'un bec de plume. C'était l'instrument favori des amoureux en mal de sérénades. Les *Souvenirs de la marquise de Créquy* nous racontent que « M. de Giac pinçait de la mandoline en se pinçant la bouche et en jouant des prunelles ». Des maîtres n'en dédaignèrent nullement les ressources : entre autres Mozart dans son *Don Giovanni*[1], Grétry dans *l'Amant jaloux*,

1. Comment, à ce propos, ne pas rappeler les vers charmants dans lesquels Musset évoque le souvenir de la sérénade de *Don Juan*, et en caractérise si bien l'accompagnement :

Vous souvient-il, lecteur, de cette sérénade
Que Don Juan déguisé chante sous un balcon ?
Une mélancolique et piteuse chanson,
Respirant la douleur, l'amour et la tristesse,
Mais l'accompagnement parle d'un autre ton.
Comme il est vif, joyeux, avec quelle prestesse
Il sautille ! On dirait que la chanson caresse
Et couvre de langueur le perfide instrument.
Tandis que l'air moqueur de l'accompagnement
Tourne en dérision la chanson elle-même
Et semble la railler d'aller si tristement.
Tout cela cependant fait un plaisir extrême...

(*Namouna*.)

Paisiello dans *le Barbier de Séville*, et Beethoven dans la sonatine (à un seul mouvement) qu'il écrivit pour le mandoliniste Krumpholz[1]. Plus récemment, M. Gustave Charpentier l'utilisa dans *Louise*. En somme, suivant la juste estimation de Berlioz, « le timbre de la mandoline, tout grêle qu'il soit, a quelque chose de piquant et d'original ».

Ces instruments détournaient des luths, à leur profit, l'attention des auditeurs. Car, dit Mersenne en parlant de la mandore : « On fait quasi dessus tout ce qu'on fait avec le luth, dont elle couvre les concerts à raison de la vivacité et de l'aigu de ses sons, qui pénètrent et préoccupent tellement l'oreille que les luths ont de la peine à se faire entendre. »

La **guitare** nous est venue de l'Espagne, qui probablement la tenait des Maures. Au XIe siècle cette primitive origine se décèle en France par le nom de **morache** qui se présente concurremment avec celui de **guiterne** dont l'orthographe offre quelques variations. (Nous les avons rencontrés tous deux en une citation de *la Prise d'Alexandrie* faite plus haut à propos du luth.)

1. Beethoven a aussi écrit un adagio pour cet instrument. Notons aussi que Hændel, dans son *Alexander Balus*, Mozart, dans une *Romance* en l'honneur de la mandoline, dont « les cordes d'argent font palpiter l'âme de joie, d'amour et d'extase », et encore dans une autre romance; Salieri, dans son *Axur Re d'Ormus*, ont témoigné de leur sympathie pour cet aimable auxiliaire du chant. Enfin Verdi, dans le second acte de son *Otello*, a adjoint à l'orchestre un groupe de six mandolines et de quatre guitares.

La présence des éclisses distinguait la guitare de ce dernier instrument. D'abord munie de quatre cordes, dont trois doubles, puis de six dont trois de boyau et trois en soie filée d'argent, elle jouit longtemps d'une vogue considérable. Aux xive et xve siècles, les guitaristes de marque étaient cités par les chroniqueurs. Au xvie le succès de leur instrument contre-balança parfois celui du luth. Dans un écrit publié en 1556, attribué, à tort ou à raison, à Bonaventure Despériers, et intitulé : *Discours non plus mélancoliques que divers*, suivis de la *Manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*, précédemment citée, l'auteur fait observer qu'avec les autres instruments « à cordes de tripes » on ne peut jouer qu'une partie ; au contraire la guiterne « en peut jouer seule quatre, qui est presque toute la musique du monde ». Depuis quinze ans, en ça, poursuit-il, « tout notre monde s'est mis à guitarer ». Vingt-cinq ans après, une « chanson de la guiterne » en célébrait la gloire :

Guiterne, aimable soulas...
Pour le bien que fais et plaisir
Je chante ta louange.....
Touchée d'une docte main
Tu as telle puissance
Qu'il n'est homme tant inhumain
Qu'il n'ayt resjouyssance...
Par toy tout deuil est destourné,
Par toy gay est la vie,

Par toy le cœur passionné,
Par toy l'âme ravye.....
Tant que l'œil du monde luyra
Florira la guiterne,
Et ton harmonie remplira
Tous les coings de la terre.

On ne saurait imaginer un plus hyperbolique enthousiasme ! De fait la guitare continua d'être fort goûtée aux XVIIe[1] et XVIIIe siècles, et les chanteurs y contribuèrent notablement. En 1607, Monteverde fait place dans l'orchestre de son *Orphée* à deux guitares. En 1650 un compositeur italien, Domenico Pellegrini, produisit une série de morceaux pour cet instrument : courantes, sarabandes, chaconnes, etc., plus la description d'une bataille française, qui probablement devait manquer d'éclat[2]. Vers la même époque, un sien confrère espagnol, Gaspard Sanz publiait un Traité en trois livres, qui approfondissait l'art de « toucher avec dextérité » la guitare, et contenait en outre des villanelles, canaries, gaillardes, et même un air de danse française. Au siècle suivant un

1. Elle fut même utilisée en un cas où on ne l'eût point attendue : le P. Athanase Kircher, en son *Magnes, sive de Arte magnetica*, etc., nous présente trois « petites cadences harmoniques que les joueurs de guitare ont coutume d'employer dans le traitement de ceux qui sont empoissonnés par la Tarentule ».

2. Au reste, en la préface des *Armoniosi concerti sopra la chitarra spagnola,* d'où ce morceau est tiré, il avoue loyalement n'avoir jamais été en France, et n'avoir jamais ouï des sonneries de trompettes dans les batailles, mais s'être borné à transcrire pour son instrument favori des pièces de luth françaises.

certain Milioni récidivait à sa manière, mais sans s'écarter de ce même genre de compositions. Dans les *Mémoires du comte de Gramont*, Hamilton nous dit, en faisant allusion à une sarabande fort à la mode : « Toute la *guitarerie* de la cour se mit à l'apprendre, et Dieu sait la raclerie universelle que c'était[1] ! » Au reste il pouvait se montrer difficile, ayant connu à la cour d'Angleterre « un certain talien fameux pour la guitare, le seul qui en ait pu faire quelque chose ».

La première partie du XIXe siècle voit encore grandir cette vogue. En Espagne Ferdinand Sor, en Italie Mauro Giuliani doivent à la guitare une réelle célébrité. Ce dernier écrit à son intention un concerto que Hummel transcrit pour le piano. En revanche la plupart des compositions instrumentales étaient transcrites à l'intention de la guitare. Berlioz et Paganini la pratiquaient, Gounod la goûtait extrêmement. Elle a été appliquée à l'accompagnement des sérénades par Spohr, dans *Zémire et Azor*, par Rossini dans *le Barbier*, par Donizetti dans *Don Pasquale*, par Weber dans *Obéron*. Ce maître a en outre composé des pièces

1. Louis XIV, grand amateur de musique, jouait de la guitare : « Je suis persuadé », écrivait le musicographe Bonnet, « que c'est une louange infiniment au-dessous de Sa Majesté... de dire qu'en dix-huit mois elle égala son maître de guitare, que le cardinal Mazarin avait fait venir exprès d'Italie, pour lui montrer à jouer cet instrument qui était fort en usage dans ce temps-là. (*Histoire de la musique et de ses effets*, 1715.)

pour la guitare seule ou en duo. Joignons un concerto pour la *guitare-tierce* (accordée à la tierce mineure supérieure), par Giulani, que Hummel transcrivit aussi pour le piano, les *douze bagatelles* pour guitare seule de Marschner, le larghetto pour piano et guitare de Hummel et les nombreuses compositions de Paganini et des Carulli. Berlioz l'a employée pour accompagner la sérénade de Méphistophélès dans les *Huit scènes de Faust*, embryon de sa *Damnation de Faust*. Il a d'ailleurs très bien jugé l'instrument dans ces lignes, empruntées à son *Traité d'instrumentation :*

« Depuis l'introduction du piano dans toutes les maisons où existe la moindre velléité musicale, la guitare est devenue d'un usage assez rare, partout ailleurs qu'en Espagne et en Italie. Quelques virtuoses l'ont cultivée et la cultivent encore comme un instrument solo, de manière à en tirer des effets délicieux autant qu'originaux. Les compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas de l'associer à d'autres instruments, ni à plusieurs voix douées d'un éclat ordinaire, en est sans doute la cause. *Son caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus souvent mis en évidence ; le charme en est réel*, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à le laisser apercevoir. La guitare, à l'inverse de

la plupart des instruments, perd à être employée collectivement[1]. »

L'impression produite par cet instrument se retrouve à toutes les époques de notre littérature. Aux citations précédentes nous ajouterons ce trait de Rabelais, dans son fantastique portrait de Quaresme-prenant, lequel avait « les pieds comme une guiterne ». La Boëtie, qui s'y intéresse, nous informe qu' « au commencement, ceux qui apprennent à jouer de la guiterne gastent volontiers les cordes et le fust ». Ronsard ne la néglige pas, et dans ses *Plaisirs rustiques* nous dit :

Suis réveillé, ma guiterne je touche.

Au XVIII[e] siècle le grandiloquent Thomas la dépeint d'un trait juste :

La guitare amoureuse exprime la tendresse.

Le Sage écrit, à propos d'une femme qui conservait sans doute des charmes persévérants : « On jugeait encore à ses traits et à la vivacité de ses yeux qu'elle devait avoir fait racler bien des guitares. » Une jeune femme, entendue par

1. Dans ses *Mémoires*, Berlioz évoque en plaisantant « la fameuse guitare *ornée d'ivoire*, dont le philosophe Koang-fu-Tsée, vulgairement dit Confucius, se servit pour moraliser l'empire de la Chine. Car, ajoute-t-il, je joue de la guitare, moi aussi, et pourtant je n'ai jamais moralisé seulement la population d'une chambre à coucher de dix pieds carrés. Ma guitare, il est vrai, est toute simple, et la dent de l'éléphant n'entra pour rien dans ses ornements ». Cette guitare, que l'illustre musicien tenait de Paganini et qui est revêtue de leur signature à tous deux, se trouve au Musée du Conservatoire.

Chateaubriand, « commence à jouer sur la guitare l'air de la danse étrangère », et l'on se souvient que Beaumarchais fait dire par Figaro au comte Almaviva : « Chanter sans guitare à Séville ! Vous seriez bientôt reconnu, ma foi, et dépisté. » Nous nous reprocherions enfin d'oublier le bon Ducis, informant les patients lecteurs de son peu Shakespearien *Othello*, qu'il a étiré la *Romance du saule* jusqu'à douze couplets, dans l'espoir que « les femmes tendres et mélancoliques se plairont à chanter et s'accompagneront de la guitare ou de la harpe »[1]. On ne saurait se montrer plus prévenant. Des poètes moins oubliés n'ont point dédaigné ce bel instrument, témoin les beaux vers de Louis Bouilhet adressés *A une femme*, et où il dit en un magnifique dédain :

Tu n'as jamais été, dans tes jours les plus rares,
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur,
Et comme un air qui vibre au bois creux des guitares
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton cœur...

Témoin aussi *la Vieille guitare*, d'André Lemoyne, dont on entend lentement expirer les sons graves. Témoin enfin la belle poésie : *With a guitar*, de Shelley qui aimait cet instrument et le pratiqua, paraît-il, ainsi que Nicolas Lenau dont nous avons dit la prédilection à l'égard du violon.

Le *cistre* offrait une caisse ovale analogue à

1. Telles les jeunes filles poétiquement évoquées par Pierre Loti, et qui « s'attardaient,... les soirs de printemps d'alors, à chanter des duos accompagnés de guitares ». (*Dans le passé mort.*)

celle du luth, mais plate, et dont l'épaisseur allait fréquemment en s'amincissant vers le bas. Le nombre des cordes doubles en métal, pincées au moyen d'un plectre, variait de quatre à douze. Renommé au XVIe siècle, cet instrument tomba peu à peu dans l'oubli. — Un cistre du luthier Porion figurait dans les comptes de la musique de Louis XIV en 1707. — On vendait encore à Paris, à la fin du XVIIIe siècle, la *Méthode de cystre ou guitare allemande*, de l'abbé Carpentier [1].

La *pandore*, montée de sept cordes doubles, présentait une caisse plate comme celle du cistre [2]. Le manche plus long du *penorcon* se garnissait de neuf cordes. L'*orphéoréon*, de dimensions inférieures à celles des précédents, possédait huit cordes doubles. Tous trois s'employaient pour accompagner le chant.

Mentionnons aussi le *décacorde*, guitare pourvue de trois cordes de boyau, les autres étant filées ; la *guitare multicorde* qui en comptait vingt et une ; le *bissex*, sorte de guitare théorbée dont chaque manche en assemblait six ; l'*arpi-guitare* en forme de harpe, à sept cordes ; la *guitare en*

1. La correspondance de Jean-Jacques Rousseau nous le montre, en 1769, s'enquérant d' « un bon cistre à cinq cordes monté dans le bas en cordes filées un peu grosses ». (*Lettre à Mme Boy de la Tour.*)

2. Nous la trouvons en Angleterre employée, concurremment avec les luths, dans les ballets de cour au XVIIe siècle. Le poète-compositeur Thomas Campion, dans l'un des trois orchestres de *The Vision of the twelve Goddesses*, fait accompagner les sylvains par « two meane lutes, a base lute, a deep *bandora* ».

bateau, dont le constructeur, nommé Michelot, disait que ses avantages étaient « de réfléchir le son au dehors d'une manière plus sensible » ; la *guitare-basson* qui imitait tant bien que mal le son de ce dernier instrument ; le *guitarion*, pincé ou frotté avec l'archet selon la volonté de l'exécutant ; la *guitare-luth* et la *lyre-guitare* en honneur au début du XIX[e] siècle, alors que l'imitation de l'antiquité hellénique sévissait dans toutes les branches de beaux-arts ; la *bandurria* espagnole, la *guitare anglaise* ou *cistre à clavier*, l'*archicistre* à deux chevillers et onze cordes, la *turlurette*, sorte de guitare populaire dont jouaient les mendiants sous Charles VI, et que mentionne Eustache Deschamps, la *balalaïka*, sorte de guitare triangulaire du paysan russe[1], la *moon-guitar* (guitare lunaire, nom donné par les Anglais au *you-kinn* chinois, à cause de sa forme circulaire), et enfin le *banjo* nègre adopté par les Américains du nord. Gottschalk a pris le nom de cet instrument pour le titre d'un de ses plus brillants morceaux de piano.

II. — INSTRUMENTS A CLAVIER

Nous réunissons cette section à celle qui constitue la troisième famille des instruments à cordes, c'est-à-dire celle des instruments à cordes frappées.

1. A. Lavignac parle d' « un orchestre de balalaïkistes » qui se fit entendre à Paris sous la direction d'Andréef. (*La musique et les musiciens*.)

CHAPITRE III

INSTRUMENTS A CORDES FRAPPÉES

C'est d'Orient, à l'époque des Croisades, que provint le plus ancien type de ces instruments, le *santir,* dont les cordes étaient mises en vibration par de petits maillets de bois. C'est par le même procédé que se jouait le *tympanon* qui, d'abord diatonique, au XVIIe siècle, devint chromatique au siècle suivant. Le nombre de ses cordes, primitivement assez restreint, s'éleva jusqu'à vingt-quatre rangées de cordes quadruples. Le *zimbalon* ou *tsimbalon*[1] hongrois n'est que le perfectionnement du tympanon, dont la personnalité n'a guère impressionné la littérature. A peine y peut-on glaner ces vers de Piis :

..... En sautillant une touche subtile
Interroge à tâtons le tympanon docile.

De ces instruments et du *manicorde* ou *manicordion,* sorte de tympanon mécanique, dériva le

1. Lenau aimait cet instrument et croyait voir en ses vibrations « les ondulations d'un pont sur lequel galopent, avec la nostalgie des bonheurs de la terre, les spectres des héros morts pour la patrie ».

clavicorde[1]. Chez ce dernier les touches mettaient en action des languettes ou des morceaux de bois, puis de cuivre, qui venaient en percuter les cordes ; celles-ci étaient frappées juste au point de division nécessaire pour l'obtention du son voulu.

La faible et charmante sonorité du clavicorde, que modifiait expressivement le toucher de l'exécutant, fit longtemps les délices des musiciens et spécialement des âmes religieuses. Dans une de ses visions Ignace de Loyola vit la Trinité sous la forme d'un clavicorde à trois cordes. Il est probable que le pieux visionnaire ne possédait pas de cet instrument une idée nette, car le nombre de cordes y varie généralement de vingt-six à trente-quatre.

Jean-Sébastien Bach aimait le clavicorde, pour lequel il écrivit les quarante-huit préludes et fugues dont l'ensemble forme son *Wohltemperirtes Klavier*. Son fils Philippe-Emmanuel l'affectionnait aussi ; car, selon l'*Art du faiseur d'instruments*, il valait « beaucoup mieux pour les commençants que le clavecin », parce que, ajoutait l'auteur : « 1° il est plus aisé à toucher ; 2° comme il est capable de *piano*, de *forte* et même de tenue quand on sait bien le ménager, on peut bien s'accoutumer à donner de l'expression à son jeu ». Cependant il faut convenir que Marpurg professait une opinion

1. Virdung, en 1511, mentionne le clavicorde, conjointement avec le clavecin, la virginale (alors dans toute sa nouveauté), le *clavicyterium* (variété du clavicorde) et d'autres instruments.

contraire, et préférait pour les débutants le clavecin dont les vibrations se prolongeaient davantage. D'ailleurs Philippe-Emmanuel pèse équitablement les mérites respectifs des deux instruments dans son *Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin* : « Les deux instruments à clavier les plus connus sont le clavecin et le clavicorde, le premier pour les musiques fortes, l'autre pour jouer *solo* ».

L'Angleterre fit grand cas du clavicorde. Dès l'an 1500, un écrivain en célèbre le son agréable[1]. Deux ans plus tard Elisabeth d'York, femme du roi Henri VII, récompense le donateur « d'une paire de clavycordes », en lui faisant remettre quatre fois le montant de leur valeur. La vogue de ce délicat instrument fut durable et s'étendit jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Notons que le clavicorde est le véritable ancêtre du piano. Les types que nous allons étudier avant d'arriver à celui-ci découlent d'un principe différent : le pincement et non le frappement de la corde.

Vers la fin du XVe siècle, cette modification se dessine. La petite lame métallique qui percutait la corde du clavicorde est remplacée par

1. C'est William Cornish, qui, dans son *Treatise betweene Truthe and Information*, écrit ces vers naïfs :

The clavichord hath a tunely Kynde,
As the wyre is wrested high and low :
The songe of himself yet newer the les
Is true and tunable, and sing it as it is.

un petit morceau de bois passant à côté d'elle et dans lequel est insérée une plume de corbeau. Celle-ci, actionnée par la touche, vient mettre en vibration le fil sonore. Tel est, en abrégé, le mécanisme de la ***virginale***, de l'*épinette* et du ***clavecin*** qui leur succédera.

La virginale ne diffère de l'épinette que par la forme de la caisse. Rectangulaire chez la première, elle est pentagonale chez la seconde à qui elle donne l'aspect d'une harpe horizontale.

L'érudit humaniste Scaliger nous apprend en sa *Poétique* l'étymologie du mot *épinette :* « On avait, dit-il, ajouté aux plectres des pointes de plumes de corbeaux qui tiraient des cordes d'airain une harmonie plus douce. Dans mon enfance on appelait cet instrument ***clavicymbalo*** et ***harpsichorde***, mais maintenant il a pris le nom d'épinette à cause de ses pointes semblables à des épines. » Olivier de Serres note aussi à cet égard l'emploi des plumes : « Par-après on assortit l'emploi des plumes, selon ce à quoi on les destine, pour les licts, pour les épinettes, pour empenner les flesches, et pour autres usages[1]. »

La virginale fut surtout en faveur parmi les Anglais. Les femmes principalement en raffolaient. Le célèbre musicographe Burney en définit

1. Suivant G. Becker, l'épinette devrait son nom au Vénitien Spinetti qui l'aurait inventée vers la fin du XVIIe siècle ; mais cette étymologie paraît douteuse.

le jeu de façon humoristique : « une égratignure avec un son à l'autre bout ». C'était l'instrument favori de la grande Elisabeth, et certains même ont pensé qu'il devait son nom à la « reine-vierge ». Mais ce n'est là qu'une flatterie démentie par l'histoire, puisque le père et la sœur de la souveraine, Henri VIII et Marie Tudor pratiquaient la virginale déjà pourvue de cette dénomination[1]. Nous pensons, avec le Dr Johnson, qu'il faut en chercher l'origine, soit dans la prédilection des jeunes filles pour la virginale, soit dans les cantiques en l'honneur de la Vierge Marie, dont elle murmurait les accompagnements.

En tout cas la virtuosité de la reine Elisabeth paraît avoir été remarquable, à en juger d'après ses recueils de musique qui nous ont été conservés. Les mémoires de Sir James Melville, envoyé auprès d'elle par Marie Stuart en 1564, contiennent à ce sujet un curieux passage : Après que la reine eut interrogé l'ambassadeur touchant la beauté de Marie et sa manière de s'habiller, on en vint à parler de son goût pour la musique. Elisabeth, apprenant que sa rivale se récréait volontiers en jouant du luth et de la virginale, demanda si elle

1. Henri VIII faisait venir à grands frais d'Italie des organistes, des luthistes et des joueurs de virginale et d'épinette. L'un d'eux, Luani de Leze, qui avait fait à son propre compte le voyage de Venise à Londres dans l'espoir de se voir attacher à la musique du monarque, n'y put réussir et, désespéré, se poignarda. (V. Paul Reyher, *Les masques anglais*.)

s'en acquittait bien : « Assez bien pour une reine », répondit le prudent gentilhomme. Le soir même, un de ses pairs le conduisit dans une galerie d'où il put entendre la souveraine jouer « admirablement » de la virginale. La royale musicienne s'interrompit au bout de peu d'instants, en apercevant l'auditeur que ses propres ordres avaient probablement amené là.

Shakespeare a chanté la virginale en un charmant sonnet où il célèbre « le bienheureux bois résonnant sous les doigts harmonieux » d'une musicienne aimée, et l' « accord métallique qui ravit » son oreille[1]. L'épinette faisait partie des instruments dont le Gargantua de Rabelais apprit à jouer. Et en effet elle se répandit rapidement en France. Les protestants s'en servaient pour l'accompagnement de leurs cantiques ; Clément Marot, dans la préface de ses *Psaumes*, exhorte les « dames de France » à ne plus chanter que l'amour divin, qui, mieux que l'autre,

Fera vos lèvres remuer
Et vos doigts sur les espinettes
Pour dire saintes chansonnettes.

Jean Denis, auteur d'un *Traité sur l'accord de l'espinette*, daté de 1650, fait observer que c'est

1. Le poète américain Longfellow a évoqué, non sans charme, l'antique épinette :

On the old spinet's ivory keys
It played inaudible melodies.
(*Tales of a wayside inn.*)

« le plus bel instrument du monde et le plus parfait, vu qu'il ne se peut faire de musique qu'il n'exprime et n'exécute tout seul ». Il publie d'ailleurs une « Table ou sisthesme parfaict pour mesurer toutes les intervales et consonantes du clavier de l'espinette, tant bonnes que mauvaises, » complétée par une amusante critique des poses ridicules qu'affectent les acheteurs d'épinettes lorsqu'ils se mettent à les essayer.

En complétant un passage de la *Muse historique* de Loret à l'aide d'un autre, emprunté à la *Vie de Molière*, de Grimarest, nous apprenons le secret de la mystérieuse épinette construite par le facteur Raizin, de Troyes, laquelle exécutait tous les airs réclamés par l'auditoire :

Quand on lui dit : « Dame Epinette,
« Jouez un peu la Boivinette,
« Jouez ceci, jouez cela, »
Soudain cette machine-là,
Sans faire languir votre attente,
Si parfaitement vous contente,
Qu'on croit, avec étonnement,
Que ce soit un enchantement.

Le mot de l'énigme consistait en ceci, que l'un des enfants du facteur, enfermé dans la caisse de l'instrument, satisfaisait, grâce à un clavier intérieur, aux demandes du public, lesquelles probablement ne dépassaient pas les limites du répertoire des airs connus. L'épinette régnait encore

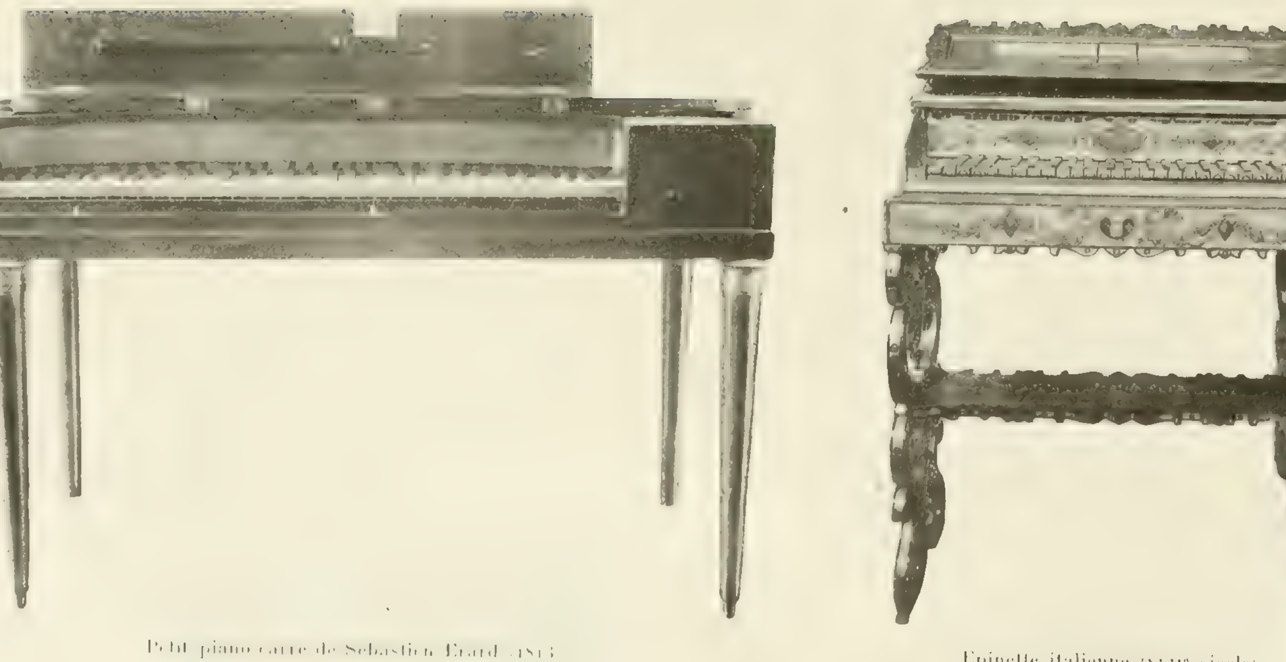
au XVIIIe siècle. En une lettre datée de 1769, Jean-Jacques Rousseau s'adresse à Mme Boy de la Tour en vue de la location d'un de ces instruments : « Je ne voudrais pas, écrit-il, une patraque, je voudrais une épinette bien en état et tout ce qu'il faudrait, cordes, plumes, marteau, écarlate pour raccommoder ici ce qui pourrait se déranger. »

L'étendue de l'épinette et de la virginale était généralement de quatre octaves et quart. L'***arcispineta*** usitée en Italie se distinguait de l'épinette par ses dimensions plus amples. Il faut aussi nommer le ***pantaléon*** (ou ***pantalon***) inventé au début du XVIIIe siècle par l'Allemand Hebenstreit, qui en joua devant Louis XIV. Ce fut, dit-on, ce monarque qui baptisa l'instrument du prénom de son inventeur.

Le ***clavecin***, qui procède des précédents instruments, devait porter au plus haut degré leurs qualités et leurs ressources. Il constitua, une fois pourvu de tous ses perfectionnements, une individualité complète et parfaite.

Il apparaît avec le XVIe siècle (Virdung le mentionne en 1511), et, outre la différence des formats, se distingue de ses prédécesseurs en ce que chaque touche vient faire vibrer deux cordes au lieu d'une. Vers la fin de la même période, le facteur anversois Hans Ruckers imagine de fabriquer des clavecins à double clavier, ce qui s'était fait déjà pour la virginale. Il en augmente

l'étendue, le nombre des cordes à l'unisson, et obtient, grâce à d'ingénieuses combinaisons, des sonorités plus pleines et plus variées. Cette famille des Ruckers forma une dynastie d'habiles constructeurs auxquels on attribue nombre de perfectionnements dont ils ne furent pas toujours les auteurs. A côté de leurs noms s'inscrit glorieusement celui de Pascal Taskin, qui exerça son art au XVIII[e] siècle. Élève du bon facteur Blanchet, il ne tarda guère à surpasser son maître. Il construit, en 1765, des clavecins à « deux claviers, dont chaque clavier est composé de soixante et une touches, lesquelles font cinq octaves chacune », et recherche diligemment le moyen de donner au clavecin la faculté d'expression qui lui manque. C'était une des grandes préoccupations des facteurs, qui s'efforçaient, au moyen de l'installation de « jeux » appelés par des registres imités de ceux de l'orgue, d'y répondre partiellement. Des rangs de sautereaux supplémentaires étaient ainsi actionnés. « Parmi ceux-ci, les uns ébranlaient des cordes qui, accordées à l'octave des cordes principales, corsaient la sonorité de ces dernières ; d'autres les pinçaient à un endroit plus éloigné du point d'attache, d'où un timbre plus profond et plus velouté, — ou bien, garnis de feutre, provoquaient une sonorité sèche. Diversement combinés, ces jeux fournissaient jusqu'à une douzaine de timbres différents, qui assuraient à l'exécution un puissant



Petit piano carré de Sébastien Érard (1813)

Épinette italienne (XVIIe siècle).

Musée du Conservatoire de Paris



Clavecin à deux claviers, de Hans Ruckers le Jeune. Peintures de Teniers le Jeune, Breughel et Paul Bril (?).

Musée du Conservatoire de Paris.

élément de diversité... On aboutit ainsi à plus de vingt changements destinés à imiter le son de la harpe, du luth, de la mandoline, du basson, du flageolet, du hautbois, et d'autres instruments[1]. »

Après les noms des Ruckers et des Taskin il sied de citer ceux de Rigot, Cristofori, Nicolas Dumont, Silbermann, Richard Péronard, Faby, Virebez, etc. A ce dernier l'on doit un clavecin qui imitait dix-huit instruments, à l'Anglais Mercia un autre qui reproduisait les sonorités de la trompette et de la timbale. L'Allemand Spath fit plus encore avec ses cinquante changements, auxquels coopéraient des pédales. Mais tout ceci est peu de chose auprès du chef-d'œuvre élaboré à Prague en 1795 par de Blaha, « docteur ès-philosophie et ès-sciences pharmaceutiques, professeur à l'Université », et qui donnait l'illusion, non seulement des instruments à percussion, mais aussi de la pluie et du tonnerre !

Le règne du clavecin fut long et glorieux[2]. L'élégante et fragile douceur de son timbre charmait les auditeurs. Les plus illustres musiciens touchaient le clavecin et composaient à son intention des œuvres que l'on entend toujours avec le plus

1. Ernest Closson, *Pascal Taskin*.

2. Toutefois, et une lettre de J.-J. Rousseau précédemment citée en fait foi, l'épinette n'avait point disparu. Le *Dictionnaire des arts et métiers*, publié à Amsterdam en 1767, nous renseigne à cet égard : « Les facteurs de clavecins font aussi des épinettes, qui sont des demi-clavecins à une corde pour chaque touche. »

vif agrément; dans son *Art de toucher le clavecin*, François Couperin en a fort judicieusement parlé : « Le clavecin, dit-il, a dans son espèce un brillant et une netteté qu'on ne trouve guère dans les autres instruments. Il est parfait quant à son étendue et brillant par lui-même... Cet instrument a ses propriétés comme le violon a les siennes. Si le clavecin n'enfle point ses sons, si les battements redoublés sur une même note ne lui conviennent pas extrêmement, il a d'autres avantages qui sont : la *précision*, la *netteté*, le *brillant* et l'*étendue*.

« A l'égard des pièces tendres qui se jouent sur le clavecin, il est bon de ne les pas jouer aussi bruyamment qu'on le ferait sur d'autres instruments, à cause du peu de durée de ses sons, la cadence et le goût pouvant s'y conserver indépendamment du plus ou moins de lenteur. »

Tout serait à lire dans ce remarquable ouvrage, où l'auteur va jusqu'à indiquer le moyen de se corriger soi-même des « grimaces du visage en mettant un miroir sur le pupitre du clavecin ». Citons seulement ce dernier trait décoché aux mauvais exécutants : « Il faut surtout se rendre très délicat en clavier et avoir toujours un instrument bien emplumé. Je comprends cependant qu'il y a des gens à qui cela peut être indifférent, parce qu'ils jouent également mal sur quelque instrument que ce soit. »

Il y a lieu, à propos du clavecin, de rappeler les

noms de Hændel et des Bach, ceux de Purcell, Byrd, Kuhnau, Lully[1], Chambonnières, Daquin, Dandrieu, Dagincourt, Scarlatti, Frescobaldi, Rameau, des Couperin, etc.

La douceur des sons de cet instrument, surtout en France où, si nous en croyons le musicographe voyageur Burney, « les plumets sont fort légers et le toucher facile », a fait naître sous le crayon de Voltaire une charmante comparaison, à propos de l'*e* muet dans notre langue : « Toutes ces désinences heureuses », écrit-il à Tovazzi, « laissent dans l'oreille un son qui subsiste encore après le mot prononcé, comme un clavecin qui résonne quand le doigt ne frappe plus les touches ». Cette subtile douceur alla, c'est du moins ce que rapporte Martinelli, jusqu'à attendrir le cœur d'un créancier, qu'avaient en vain imploré les supplications d'un musicien son débiteur. Pour invraisemblable que soit l'anecdote, elle n'en démontre que mieux la popularité des clavecins, « à la cour aussi bien qu'à la ville ».

Au XVIIe siècle elle est évidente. La *Gazette* de

1. Les biographes de Lully ont omis de signaler parmi ses œuvres un recueil non daté, intitulé : « Lessons for the harpsichord or spinet, viz, Allemands, airs, corants, minuets, sarabands et ziggs, composed by M. Baptist Lully. London. » La première porte cette mention : « These following lessons are composded by M. Lully. » (Weckerlin, *Catalogue de la réserve du Conservatoire.*) L'érudit bibliothécaire ajoute cette réflexion : « Je crois que c'est le seul document où l'on fasse paraître Lully comme claveciniste. » L'authenticité de ce recueil demeure au reste douteuse.

Loret nous décrit ainsi un concert du mercredi saint :

Où les chanteurs les plus célèbres,
Violes, clavessins et luths[1],
Chantant psalmes, motets, saluts,
Hymnes, antiennes, cantiques,
Firent des concerts de musiques
Certes assez mélodieux
Pour contenter la cour des dieux !

La Fontaine goûtait délicieusement le clavecin, seul ou accompagnant la voix. Il mande à l'ambassadeur Bonrepaux :

J'ai cependant un clavecin.
Un clavecin chez moi ! ce meuble vous étonne.
Que direz-vous si je vous donne
Une Chloris dont la voix
Y joindra ses sons quelquefois ?

Il prise vivement le jeu de Mlle Certain, élève de Lully,

Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassent Chambonnière, Hardel, les Couperains.
De cette aimable enfant le clavecin unique
Me charme plus qu'*Isis* et toute sa musique.

Fénelon a loué la valeur d' « un clavecin bien accordé, exprimant la valeur de chaque son ». Et le XVIIIe siècle aussi aimera ce délicat instrument. C'est lui qui devra seul accompagner la

1. Ceci nous fait souvenir de l'invention du *clavecin-viole*, en 1600, par Jean Heyden : invention que perfectionna, un siècle et demi plus tard, Hochfeld en créant le *clavecin à archets*.

voix de l'*Emile* de Jean-Jacques, lequel, « luthier aussi bien que menuisier », accommodera et accordera lui-même « un vieux clavecin tout dérangé ».

Plus près de nous, qui ne se rappelle la poétique évocation en laquelle Musset nous montre Lucie qui

> ..... sur son clavecin
> Laissait tout en rêvant flotter sa blanche main !

Mais les triomphes de l'instrument soliste ne doivent pas nous faire oublier son emploi à l'orchestre. En 1607, Monteverde place deux *cembali* (clavecins) dans son *Orfeo;* Hændel aussi en utilise deux, chargés chacun d'une partie indépendante. Bach se tenait au clavecin pour la direction de ses cantates, et cet instrument, si utile pour l'exécution de la *basse continue*, ne se borna pas toujours à ce rôle, mais fit aussi entendre des dessins indépendants. Au reste, Mattheson voyait en lui l'auxiliaire indipensable de la musique, tant à l'église qu'au théâtre et à la chambre. Il observait avec étonnement qu'à Hambourg on avait conservé l'habitude d'accompagner dans les églises, avec « les régales aigres et repoussantes, quand le bruissement harmonieux et gazouillant du clavecin..... a, sur le chœur, un effet infiniment plus beau ».

En outre cet instrument contribuait puissamment à maintenir la discipline dans l'orchestre.

« Le clavecin, auquel nos prédécesseurs ont confié la direction », écrit Philippe-Emmanuel Bach, « peut non seulement remplir les basses, mais encore tenir tout ensemble dans la mesure et dans la justesse. Le son du clavecin tombe dans l'oreille de tous les instrumentistes. Et je sais que les ensembles les moins accordés, composés de musiciens médiocres, peuvent être cependant tenus, grâce aux sons du clavecin... Si quelqu'un se dispose à traînailler ou à précipiter le mouvement, le cembalo le remettra aussitôt dans le chemin ». A partir de 1730 le clavecin est véritablement le maître de l'orchestre. — Mais dès l'apparition des chefs-d'œuvre de Gluck il s'effaça pour ne soutenir que le *récitativo secco* de l'opéra italien, et ce fut là le commencement de sa décadence.

Avec le clavecin remplaçant le clavicorde, les « cordes pincées » semblaient bien avoir définitivement détrôné les « cordes frappées ». Celles-ci néanmoins étaient appelées à triompher en dernier ressort, mais après avoir subi nombre de métamorphoses qui, tout en conservant le principe de l'instrument ancestral, en devaient considérablement modifier l'application.

Hullmandel, élève d'Emmanuel Bach et habile claveciniste en même temps que bon compositeur, a écrit, pour l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, un article sur l'histoire du clavecin qui renferme des vues judicieuses quant à la naissance

du piano. Après avoir parlé des tentatives, heureuses ou non, qui avaient eu pour but la variété des sons du clavecin, et déploré la complication de ces mécanismes, il concluait en disant :

« Tant de complications dénotent l'imperfection du clavecin. Elles exigent trop d'adresse dans les ouvriers, et trop de patience dans ceux qui exécutent : les ressorts en sont trop gênants et les réparations trop souvent nécessaires, pour que les instruments où on les a entassées ne soient pas très rares. Est-ce d'ailleurs par des imitations fausses et puériles que l'on doit chercher à nous attacher ! Un instrument où l'unité, la pureté du son et tous les degrés désirables de force et de douceur parlent au cœur sans blesser l'oreille, remplit bien mieux le but de la musique. » — Cet instrument si éloquemment souhaité, c'est le **piano.**

Le piano semble avoir été d'abord conçu en Italie, en dépit des revendications de la France et de l'Allemagne. C'est, en effet, le Florentin Bartolomeo Cristofori (ou Cristofoli) qui, en 1711, construisit son ***gravicembalo col piano e forte***, comportant des marteaux suspendus au-dessus des cordes. En somme il avait inventé les trois principaux organes constituant le mécanisme du piano moderne. Un article de Scipio Maffei, dans le *Giornale di Litterati d'Italia*, les décrivait en des termes que nous transcrivons en les résumant :

« *Le marteau :* A la place des sautereaux habituels qui produisent le son au moyen d'une plume, on place un registre de marteaux qui frappent la corde par-dessus et dont la tête est garnie de peau de daim. Ils sont envoyés contre la corde *avec le degré de force qui convient à l'exécutant.*

« *L'échappement :* Le marteau, une fois le coup donné, et avant que le doigt ait quitté la touche, a la liberté de retomber.

« *L'étouffoir :* Quand le clavier est au repos, les sautereaux, garnis de drap, touchent la corde et l'empêchent de vibrer ; mais quand l'extrémité du levier se lève pour pousser le marteau par-dessus, l'autre extrémité où est fixé l'étouffoir s'abaisse et laisse la corde libre. »

D'autre part la Grande-Bretagne met en avant le nom du moine Wood, qui habitait Rome et y aurait construit, en 1711, un *forte-piano* bientôt envoyé en Angleterre.

Dans notre pays, nous rencontrons le facteur Marius, inventeur du clavecin brisé, et qui présenta en 1716, à l'Académie des Sciences, le plan de quatre *clavecins à maillets.* L'académicien chargé du rapport estima que « tout cela avait paru très bien pensé ». Après quoi il n'en fut plus question. Notons que les instruments présentés par Marius se rapprochent de notre piano carré, tandis que ceux de Cristofori annoncent notre piano à queue.

L'Allemand Gottfried Schröter avait bien, vers la même époque, conçu l'idée d'un ***clavecin à marteaux*** : ayant fait part de ses projets à l'électeur de Saxe, celui-ci lui accorda généreusement son approbation, mais sans l'accompagner du moindre subside, en sorte que l'état de gêne où végétait le pauvre inventeur l'empêcha de donner l'essor à son invention. Il s'était, ainsi que Cristofori, préoccupé d'assurer le jeu des nuances, et dans une lettre, de longtemps postérieure à ses infructueuses tentatives, on lit ces mots : « En 1717, je construisis à Dresde, après de longues réflexions, le modèle d'un nouveau ***clavecin avec marteaux*** sur lequel on pouvait jouer *avec force ou avec douceur*. »

Ce fut en Saxe également que Gottfried Silbermann, non sans avoir utilisé les vues de Schröter, fabriqua les premiers ***piano-forte***. Il en établit deux qu'il présenta à Jean-Sébastien Bach. Celui-ci, après mûr examen, en loua le mécanisme, mais non pas la sonorité qu'il jugea inégale et faible particulièrement dans le registre supérieur. Silbermann ne se découragea point, et parvint enfin, après de laborieux efforts, à enlever l'approbation du maître.

Forkel, dans sa biographie de Bach, nous apprend que le roi Frédéric-le-Grand, fort épris de musique, ayant ouï parler du piano-forte, en fut si satisfait qu'il en acheta quinze et les fit

placer dans les différentes salles de son palais. Alors il invita Bach (dont l'un des fils, Philippe-Emmanuel, était à son service), à venir le voir. Dès qu'il eut appris son arrivée : « Messieurs, dit-il à son entourage, le vieux Bach est ici », et il le convia d'essayer les nouveaux instruments, qui dès lors acquirent en Allemagne une place officielle.

Le succès récompensa les travaux de Silbermann. Son élève Jean-André Stein en remporta de non moins notables, et l'approbation de Mozart ne lui fut pas moins précieuse que ne l'avait été pour son maître celle de Bach. Mozart, en effet, adopta ses pianos, et en fit, dans une lettre datée de 1777, l'éloge suivant :

« Dans les passages qui demandent un jeu vigoureux, je puis, ou enlever le doigt, ou le laisser sur la touche ; le son ne se prolonge pas au delà de l'instant où il s'est produit, il ne tremble pas, il ne manque jamais de vibrer, comme dans d'autres pianos. Il est vrai que Stein n'en vend jamais à moins de 300 florins, mais on ne saurait trop payer la peine et le zèle qu'il déploie... Quand il a terminé un instrument, il y joue toutes sortes de passages, et n'en est satisfait que lorsque tous y sont exécutables, car il ne travaille pas en vue d'un intérêt pécuniaire, mais par amour de l'art. Il dit souvent : « Si je n'étais pas un amateur si « passionné de musique, ma patience m'aurait

« depuis longtemps abandonné, mais je veux des « instruments qui soient les auxiliaires du musi- « cien... » Stein garantit la solidité de ses tables d'harmonie. Quand il en a achevé une, il l'expose à l'air, au soleil, à la neige, puis, au moyen de languettes fortement collées, il en bouche les crevasses. Quand une table a été ainsi préparée, elle peut être considérée comme à l'épreuve de tous les accidents. »

La liste serait longue des facteurs qui s'attachèrent à perfectionner le piano, et des travaux qu'ils accomplirent. Nommons cependant les Allemands Streicher et Zumpe. Ce dernier était établi en Angleterre, et commença, vers 1760, à y faire connaître ses petits pianos carrés, au son doux et au prix modéré, qui ne tardèrent pas à être en grande faveur tant sur le sol britannique qu'en France même.

En 1763 Jean-Chrétien Bach vint donner à Londres une série de concerts, et par la perfection de son jeu sur le piano-forte, contribua largement à la diffusion de cet instrument pour lequel les compositeurs commencèrent dès lors à écrire. Le piano sur lequel Gluck composa son *Armide* est dû à Joseph Pohlmann, et peut nous donner une idée de ceux dont se servirent Haydn, Mozart et Beethoven. On jugera de l'intérêt qu'excitait le nouveau venu, par une affiche placardée à Londres en 1767, lors du « bénéfice » de Miss

Bricker, et portant cette annonce : « A la fin du premier acte Miss Bricker chantera un air favori de *Judith*, accompagné par M. Dibdin sur *un nouvel instrument appelé le piano-forte*[1] ».

On aurait tort de croire, néanmoins, que le détrônement du clavecin par le piano s'opéra sans luttes ardentes et réitérées. En France le mot de Voltaire à Mme du Deffand : « Le piano-forte est un instrument de chaudronnier en comparaison du clavecin », semblait à beaucoup un arrêt sans appel. « Vous aurez beau faire », disait l'organiste Balbâtre à Pascal Taskin, « jamais ce nouveau venu ne détrônera le majestueux clavecin ». Il s'y efforçait cependant, et bien des indices venaient montrer le succès de ses efforts. Vers 1765, Nicolas Séjan écrivait des morceaux, « pour clavecin *ou* piano-forte », et nombre d'autres compositeurs agissaient de même[2]. En 1770, le facteur parisien Virbès, organiste de Saint-Germain l'Auxerrois,

1. Il s'agit vraisemblablement de l'oratorio du Dr Arne, exécuté pour la première fois trois ans auparavant. Charles Dibdin, compositeur et chanteur, appartenait alors au théâtre de Covent-Garden où le concert précité fut probablement donné.

2. Témoin les *Ariettes choisies mises en sonates, pour le clavecin ou le forte-piano*, puis les *six sonates* portant la même indication, par J.-C. Bach. En 1796 paraissent à Vienne *trois sonates pour le clavecin ou piano-forte, composées et dédiées à M. Joseph Haydn, docteur en musique*, par Beethoven. Vingt ans après, ce maître publiera ses sonates, *op.* 101 à 106, avec cette mention « pour le clavier à marteaux ». Mais il s'agissait du piano-forte définitivement en usage, et dont Beethoven, poussé par un sentiment de patriotisme que motivaient les circonstances, s'était plu à germaniser le nom usuel, en un retour vers le passé.

produisit une sorte de forte-piano qui fut annoncé dans l'*Avant-Coureur* en des termes semblant impliquer un réel progrès dans la structure de l'instrument :

« Le même soir (15 avril), le sieur Virbès fils, âgé de neuf ans et demi, et élève de son père, fera entendre plusieurs morceaux de musique sur un ***instrument à marteaux*** de la forme de ceux de l'Angleterre. Cet instrument a été exécuté en Allemagne suivant les principes de M. Virbès. Il rend des sons beaucoup plus forts et plus nets que ceux d'Angleterre, et l'harmonie en est plus agréable et d'un meilleur effet. » Un an plus tard le même journal annonçait que le jeune pianiste avait eu « l'honneur de toucher le forte-piano devant Madame la Dauphine ».

L'origine anglaise des succès du piano-forte pouvait bien contribuer à son extension sur notre sol, à un moment où la littérature et la philosophie anglaises exerçaient sur les nôtres une si grande influence. Le chevalier de Piis la soulignait en ces vers ironiques :

Fier de ses sons moelleux qu'il enfante sans peine,
Avec un flegme anglais le piano se traîne,
Et nargue, fils ingrat, le grêle clavecin,

Le périodique précédemment cité publiait, en 1771, un à-propos intitulé l'*Arrivée du forte-piano*, dans lequel celui-ci était présenté avec autant

d'enthousiasme que de platitude. Tout d'abord l'auteur l'apostrophait en ces mots :

> Quoi, cher ami, tu nous viens d'Angleterre !
> Hélas ! Comment peut-on lui déclarer la guerre ?

Puis, sur un mode moins dramatique :

> Il est donc vrai qu'enfin je te possède,
> Mon cher ami, mon cher *piano-forte*,
> Au plaisir de te voir, tout autre plaisir cède,
> Ah ! que tu vas être fêté,
> Ah ! comme tu seras goûté ! [1]

En France, non plus qu'en Angleterre, les facteurs ne demeuraient inactifs. A Paris, des étrangers viennent s'établir à côté de nos compatriotes. Mais leurs noms disparaissent devant celui de Sébastien Erard, arrivé dans la capitale en 1768, et dont la réputation, étroitement liée à celle de son frère, Jean-Baptiste Erard, ne tarda pas à prendre l'essor. La Révolution le força d'aller chercher refuge à Londres où il fonda une succursale.

1. Le chanteur Albanèse, auteur de cet écrit, récidivait, quatre ans plus tard, en ces termes qui dépeignaient les effets de son instrument favori :

> Du médion (*sic*) que le timbre est sonore !
> Que les hauts sont brillants, que les bas sont profonds !
> Ce sont clarinets et bassons,
> C'est le hautbois, c'est la mandore !

Deux autres écrivains nous montrent en peu de mots la rapide fortune du piano. C'est d'abord le bon Colin d'Harleville :

> Parce que je commence à dessiner un peu
> Et qu'enfin mon piano me plaît mieux que le jeu.

Et plus tard Casimir Bonjour :

> Et l'on trouve un piano dans l'arrière-boutique.

Le compositeur Ignace Pleyel, dont l'établissement à Paris date de 1809, prit également, dans la facture du piano, une place considérable. Après ces noms qui précèdent de glorieuses et durables dynasties, il convient de citer ceux de Pape, Herz, Clementi, Broadwood, Steinway, etc.

Le piano avait adopté et conservé la forme de ses prédécesseurs, avec les cordes disposées horizontalement. Le piano à queue, offrant au point de vue de la sonorité la disposition la meilleure, et le piano carré étaient donc tout d'abord seuls en usage. Toutefois, on avait dès le début du XVIIe siècle essayé la construction de *clavecins verticaux*. Le même principe, appliqué aux pianos, était appelé au succès universel que l'on sait, et qui n'a cessé de s'accroître [1].

Tout d'abord il sied de mentionner le *cabinet-piano-forte*, construit en 1807 par l'Irlandais Southwell et dressant dans une caisse droite ses cordes verticales. Quatre ans après Wornum en réduit la hauteur et en fait le *cottage-piano*. Encore rapetissé en 1817, il prend le nom modeste de *piccolo*. En France, la maison Erard avait, dès 1824, avantageusement substitué le piano droit au carré.

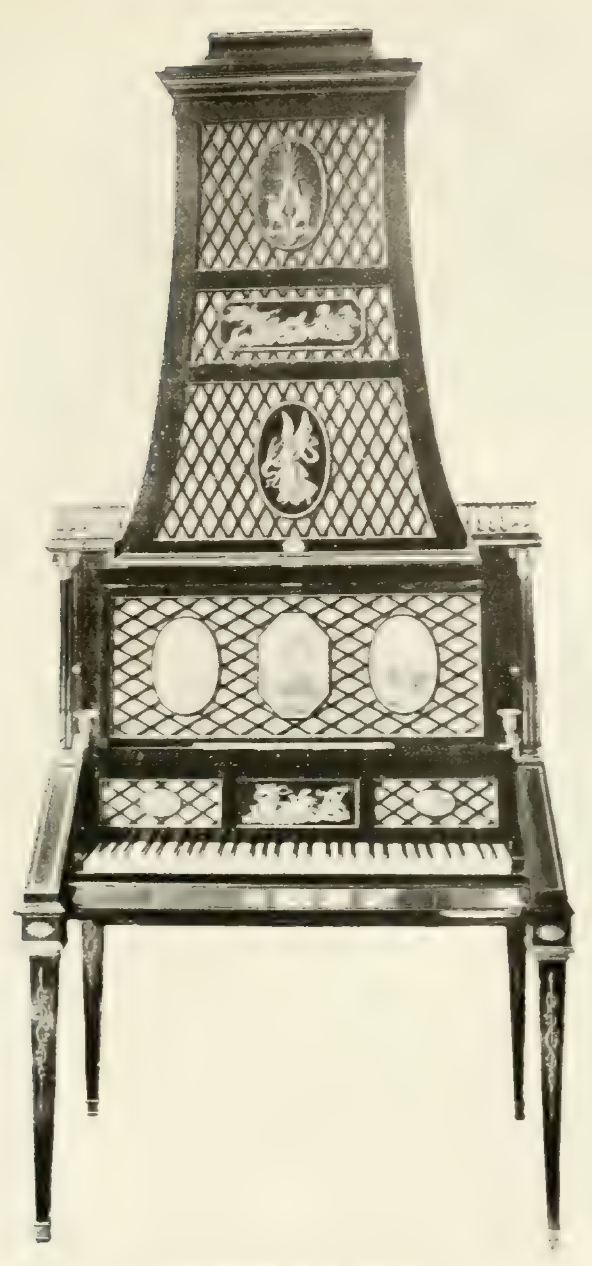
L'étude de la *mécanique* du piano et des innombrables modifications qu'elle a subies selon les époques, les pays et les facteurs divers, entraîne-

1. Le *sirenion*, du Viennois Promberger, était une sorte de *piano vertical*.

rait à des développements trop considérables et dont la longueur dépasserait de beaucoup le cadre de cet ouvrage. Quant à donner une liste des instruments plus ou moins bizarres dérivés du piano, il y faut également renoncer. Signalons seulement les *pianos à clavier double, mobile, demi-ovale, tournant, renversé; piano à pédalier, piano-orgue, piano-trémolophone, piano sans cordes, sans fond, piano-girafe* à la forme élancée comme celle de ce gracieux ruminant ; *piano à sons soutenus, piano-quatuor, piano-lyre, piano-rond, piano-écran, piano-secrétaire*, et aussi les pianos à noms d'allure scientifique : *diaphonique, diplophone, dittanaclasis, éolique, harmonomètre, mégalophone, mélographe, microchordon, pianographe* ; et terminons par le jovial *piano à tambourin et à sonnettes*[1]. Au surplus, j'en passe, et des meilleurs ! On sait en outre que de nombreuses inventions, d'ailleurs fort ingénieuses, permettent de substituer à l'exécutant un appareil mécanique. Mais l'on peut affirmer, quelles que soient leurs prétentions à cet égard, que *jamais* elles ne remplaceront le jeu des doigts humains actionnés par le cerveau du musicien[2].

1. Citons aussi le *claviorganum* de Zumpe et Buntebart, combinaison du piano et de l'orgue, et le *piano-harmonica* « qui file et enfle les sons à volonté, de sorte qu'on entend le violon, la basse et l'alto », invention due au facteur Tobias Schmidt, lequel se livrait aussi à « des découvertes mécaniques utiles à l'humanité ». Ainsi, ce fut lui qui construisit la première guillotine.

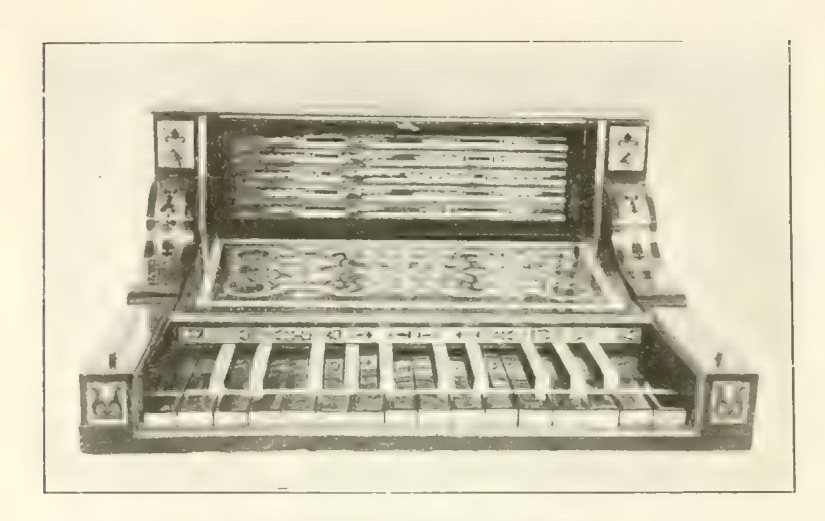
2. On trouvera une fort intéressante étude sur ce que j'appelle-



Piano vertical, style Empire

Musée du Conservatoire de Paris

Pl. 10



Jeu de timbres à clavier (XVIIIe siècle)



Petit piano carré style Empire

Musée du Conservatoire de Paris

On ne saurait exagérer la place qu'occupe le piano dans la composition musicale. Nous avons parlé de l'époque de transition qui le réunit au clavecin, son prédécesseur. Depuis lors presque tous les maîtres ont consacré à l'instrument vainqueur une part de leurs inspirations. Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Hummel, Field, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Heller, Grieg, MM. Saint-Saëns, Théodore Dubois, Widor, Lalo, César Franck, d'Indy, Fauré, etc., soit dans la sonate, soit dans d'autres genres plus libres, nous ont laissé d'admirables œuvres. Joint à l'orchestre ou à quelques instruments solistes, notamment ceux à archet, le piano a donné naissance à des concertos, trios, quatuors, quintettes, etc.

N'oublions pas, au surplus, que le « piano peut être considéré sous un double point de vue : comme instrument d'orchestre ou comme étant lui-même un petit orchestre complet », et que dans le premier cas, il apporte à « l'ensemble les ressources qui lui sont propres, et que rien ne saurait remplacer ». Au moment où Berlioz écrivait ces lignes, il était le premier à avoir, en dehors du concerto, employé le piano à l'orchestre, « au même titre que les autres instruments », et cela dans sa *Fantaisie sur la Tempête*, où deux exécutants jouent sur le même clavier. Mais depuis lors les continuateurs

rai « la psychologie du piano » dans *le baron de Stora*, d'Halévy (*Derniers souvenirs et portraits*).

ne lui ont pas manqué, et l'on peut tout particulièrement admirer, à ce sujet, MM. Saint-Saëns —, dans sa symphonie en *ut mineur*, et Vincent d'Indy, dans celle qu'il écrivit sur « un air montagnard ».

Quelques poètes, entre autres Sully Prudhomme, Coppée, André Lemoyne, dans sa *Maison déserte :*

Que dans un salon vide une corde se brise
La corde d'une harpe ou d'un piano dormant...

Rollinat, qui fit puissamment vibrer, en magnificiant Chopin, « les entrailles d'acier » des grands pianos, et a célébré, en un sonnet, l'instrument dans lequel il voit :

L'intime confident du vrai musicien,

ont essayé d'introduire le piano dans leurs vers, mais, soit qu'on le fasse disyllabique[1] ou trisyllabique, ce vocable y a mauvaise grâce. Théophile Gautier nous apprend que Lamartine « s'enfuyait à toutes jambes, quand il voyait s'ouvrir un piano ». Mais est-ce le piano qu'il fuyait, ou le pianiste amateur[2] ? Quant aux maîtres pianistes, il les goûtait sans nul doute, et les aurait probablement qualifiés ainsi que le faisait sa gracieuse admiratrice Mme de Girardin, qui formulait ainsi son juge-

1. V. p. 94, n. 1.

2. La même question se pose à propos de Victor Hugo qui, d'après Théodore de Banville, n'aimait pas les pianistes, non plus

ment : « Au piano, Thalberg est un roi, Liszt est un prophète. Chopin est un prêtre, Herz est un avocat, Kalkbrenner est un ménestrel, Mme Pleyel est une sibylle, Dohler est un pianiste. Quant à Léopold Meyer... il nous a fait l'effet d'un ouragan musical » (*Lettres parisiennes du vicomte de Launay*).

Signalons enfin le charmant épisode consacré au piano par le bon Legouvé en son livre : *Nos fils et nos filles*. On y trouvera une aimable et judicieuse leçon d'anatomie — matérielle et morale — du familial instrument.

d'ailleurs que les autres musiciens, témoin ces vers d'un rondeau facile :

On cause chez Victor Hugo
Sans redouter nul pianiste.
Tout flûtiste ou violoniste
Est reçu là comme Iago.

L'auteur du présent ouvrage a essayé de remettre les choses au point dans un écrit intitulé *Le sentiment de la musique chez Victor Hugo* (*Rivista musicale italiana*, 1915).

DEUXIÈME PARTIE

INSTRUMENTS A VENT

Le *groupe* des *instruments à vent* comprend quatre *familles :*

INSTRUMENTS A BOUCHE.
INSTRUMENTS A ANCHE.
INSTRUMENTS A EMBOUCHURE.
INSTRUMENTS POLYPHONES A RÉSERVOIR D'AIR.

CHAPITRE PREMIER

INSTRUMENTS A BOUCHE

I. Instruments à bouche biseautée.
II. Instruments à bouche latérale.
III. Instruments à bouche transversale.

I. — INSTRUMENTS A BOUCHE BISEAUTÉE

Dans ces instruments l'air insufflé vient se briser contre l'angle formé par l'une des parois taillées en biseau[1]. Ils furent connus des Égyptiens et des Grecs[2], et le moyen âge s'en servit sous la forme de ***tuyaux d'orgue*** et de ***flûtes douces*** ou ***à bec***; le ***flageolet*** en est le dernier spécimen encore usité.

La ***flûte droite*** est très ancienne. On la rencontre,

1. V. Mahillon : *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire royal de musique de Bruxelles.*

2. Montaigne nous dit en ses *Essais*, que « la vaillance lacédémonienne avait besoin de modération et du son doux et gracieux des fleutes pour la flatter en la guerre, de peur qu'elle ne se iectast à la témérité et à la furie ». Dans le même ouvrage il rappelle que « Dionysius (c'est-à-dire Diogène le Cynique), se moquait des musiciens qui accordaient leurs fleutes et n'accordaient pas leurs mœurs ». On cite encore le nom du flutiste grec Xutos, qui vint à Rome exercer son talent, et que Marc Antoine emmena en Egypte.

à l'état plus ou moins rudimentaire, sous les vocables de ***sifflet de paysan. fistule, sublet***, ***flûte à trois trous, flageol, flajot***, ***flajox***, etc. Les flûtes douces, munies de 3, 5 et 9 trous, formèrent des séries dont la composition a naturellement varié selon les pays et les époques. Martin Agricola, en 1532, les divise en ***soprano***, ***alto, ténor*** et ***basse***. Sous la rubrique de « grandes flûtes », il range le ***chalumeau***[1], la ***flûte douce***, la ***bombarde*** et le ***cornet à bouquin*** dont il sera parlé plus loin. Virdung aussi, au début du XVIe siècle, mentionne les flûtes douces. Mais c'est à Michel Prætorius — au siècle suivant — que nous devons un classement complet des flûtes à bec ainsi formulé :

Petit flûtet.
Flûte discant (***soprano***), en deux formats.
Flûte alto.
Flûte ténor.
Flûte basset.
Flûte basse.
Flûte contrebasse.

La longueur de ces instruments allait de 0m,14 à 1m,96, et un jeu complet se vendait 80 thalers. Au XVIIIe siècle, si nous en croyons l'*Encyclopédie*, on divisait les flûtes à bec en ***dessus, haute-contre, taille, quinte***, et ***basse***. On entendait encore à cette

1. Le verbe *chalemeler* s'appliquait indistinctement au jeu du chalumeau, de la flûte ou du flageolet.

Si r'iert èle triste à merveille
Quand li héros chalemeloit.
(*Roman de la Rose.*)

époque, des concerts formés par cette association de timbres suaves, que les deux siècles précédents avaient extrêmement goûtée. Le P. Mersenne, au XVIIe siècle, attribuait la dénomination de « flûtes douces » au caractère de leur son « qui représentait le charme de la douceur des voix ». Cette appréciation a été fort gracieusement exprimée par un vers de Joseph Chénier :

La flûte douce au son plein de mystère.

Le flageolet, descendant de ce flajot, flajox ou flageol, longtemps confondu avec la flûte, fut autrefois en honneur. Dès le XIIe siècle, il résonne parmi les champs :

Les pastoriax oit leur flajox sonner.
(Raoul de Cambrai.)

Fluste ou flajot, trouvons-nous au XIVe siècle. Au XVIe siècle Marot mentionne

..... chalumeaux, cornemuses
Et flageolets, pour esveiller les Muses.

Et Rémi Belleau vante « le flageol amoureux »[1].

Les *Remarques triennales* de Jean-Baptiste du Val, en décernant de grands éloges aux concerts donnés à Venise en 1609, énumère, entre autres instruments, « flûtes douces et flageollets, » ajoutant « qu'il y eut un joueur de flageollet qui fit merveille ! » Au reste, cet instrument jouit d'une grande

1. V. p. 128, n. 1.

vogue en Angleterre. Le P. Mersenne nous apprend l'existence d' « un vaudeville à quatre flageollets, d'une gavotte à quatre flustes douces », etc. Au XVII[e] siècle ce dernier instrument portait souvent le nom de ***flûte d'Angleterre*** et comprenait deux jeux, de chacun quatre individus différents.

Castil-Blaze nous assure que « le son du flageolet, quoique fort aigre, est agréable »; Voltaire partageait sans doute cette opinion lorsqu'il écrivait ces vers :

> Ma main, peu juste mais légère,
> Tenait autrefois tour à tour
> Ou le flageolet de l'amour
> Ou la trompette de la guerre.

Notons aussi que, dans un opéra-comique de Deshayes, représenté en 1793, Orphée capture des démons, assurément faciles à émouvoir, en leur jouant du flageolet.

On le rencontre aussi dans *les Pèlerins de la Mecque* de Gluck, dans *l'Enlèvement au sérail* de Mozart, dans la partition de Monsigny : *Aline, reine de Golconde*, où il imite le chant du rossignol, et, plus près de nous, dans *le Sorcier* d'Arthur Sullivan et les *Danses béarnaises* de Charles Bordes. Mais en général on ne l'entend plus dominer que dans les bals champêtres. Mentionnons le ***flageolet double***, inventé au début du XIX[e] siècle par le facteur anglais Bainbridge, et qu'une méthode de

même nationalité qualifie d' « élégant et harmonieux instrument ».

L'***arigot*** devenu par corruption le ***larigot***, le ***fifre***[1], le ***flûtet*** basque et le ***galoubet*** provençal appartiennent à la même catégorie. Le larigot au son aigre a été cité par Ronsard, évoquant la rustique image de

> Margot
> Qui fait danser ses bœufs au son du larigot.

Le flûtet servait à l'éducation musicale des oiseaux siffleurs. Quant au galoubet, qu'accompagne son inséparable acolyte, le ***tambourin***, il reproduit avec l'aide de celui-ci une sorte de musique qu'exprime techniquement le verbe « tutupanpaner »[2]. Les enfants de la Provence continuent de justifier ces vers de Millevoye :

> De ses refrains, de ses molles cadences,
> Le galoubet des jeunes troubadours
> Anime encore et les chants et les danses.

1. « Nous appelons le fifre une petite flûte traverse à six trous, de laquelle usent les Allemands et Suysses, et d'austant qu'elle est percée bien estroitement de la grosseur d'un boulet de pistolet, elle rend un son aigu. Aulcungs usent, au lieu du fifre, du flajol, et flutet, nommé *arigot*, lequel, selon sa petitesse, a plus ou moins de trous » (Thoinot-Arbeau, *Orchésographie*, 1589). Le fifre est une sorte de petite flûte sans clef, usitée dans certaines musiques militaires. J.-J. Rousseau a écrit un air de fifre « pour être joué la troupe marchant ». Shakespeare a fait vibrer dans son *Othello* le « ear-piercing fife », et Victor Hugo a finement déployé

> Les dentelles du son que le fifre découpe.
> (*Que la musique date du XVIe siècle.*)

V. une citation de Lamartine, p. 135.

2. V. p. 242.

et ceux-ci, dus à Joseph Chénier :

Le tambourin du port appelle l'allégresse,
Le brillant galoubet vient égayer les airs,
Et la danse folâtre est jointe aux doux concerts.

Quant à Béranger, il prévoit pour ses funérailles de joyeux épisodes, et, dit-il en parlant de ses amis :

Le plus grave ordonne à l'instant
Vingt galoubets pour mon escorte.

Cet instrument, ainsi que l'arigot, paraît toutefois avoir connu jadis de plus nobles destinées ; car Machiavel, dans son *Art de la Guerre*, nous apprend que « les Corinthiens furent les premiers à se servir du tambour en l'accompagnant de l'arigot et du galoubet ».

II. — INSTRUMENTS A BOUCHE LATÉRALE

« Le mouvement vibratoire s'y produit par un mince filet d'air s'échappant des lèvres de l'exécutant, de manière à aller se briser contre le tranchant d'une ouverture pratiquée dans le tuyau, à peu de distance de l'une des extrémités de celui-ci[1]. » Le type unique d'ailleurs extrêmement important, de cette espèce, est la **flûte traversière**, la seule en usage aujourd'hui, mais dont le règne véritable ne commença guère avant 1720.

1. Mahillon, *Loc. cit.*

Cependant cette flûte était déjà connue au XIVe siècle, témoin ce vers d'une ballade d'Eustache Deschamps :

> Vielle, fleuthe traversaine ;

et celui-ci, de Guillaume de Machault :

> Tabours, fleuthes traversaines.

Au XVIe siècle, la flûte traversière est désignée sous le vocable : ***flûte d'Allemand***. Rabelais nous apprend que Gargantua « apprint à jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte d'Alemand et à neuf trous », etc. Carloix proteste contre cette appellation : « Une fleute traverse, dit-il, que l'on appelle à grand tort fleute d'Allemand, car les Français s'en aydent mieux. »

Le même siècle assiste à l'intronisation de cet instrument dans la musique militaire, et tout d'abord, paraît-il, dans les troupes suisses combattant à Marignan. De même que les flûtes douces elles se classent en un groupement composé du ***discantus***, de l'***alto***, du ***ténor*** et du ***bassus***, et servent à former des concerts autonomes.

C'est en France et au XVIIe siècle que les premiers perfectionnements d'une réelle portée furent réalisés. On jouait de la flûte jusque dans la campagne. En 1676 Mme de Sévigné écrit de Vichy à sa fille : « Il est venu des demoiselles de Paris avec une flûte, qui ont dansé la bourrée dans la perfec-

tion. » L'année suivante Lully l'introduit à l'Opéra dans son *Isis*[1].

Si en Italie Scarlatti se défie des instruments à vent, et ne consent qu'avec peu d'empressement à recevoir le fameux Quantz[2], Bach, au contraire, emploie impartialement la flûte traversière et la flûte à bec. Seules, à deux ou même à trois, elles évoquent, en ses cantates, des pensées tour à tour aimables, élégantes ou attendries. Dans son orchestre, « les caractères dominants de ces instruments sont la légèreté, une certaine froideur éthérée, quelque chose d'ailé et de flottant, où se décolore le reflet des sentiments humains, transposés dans le domaine du surnaturel. La musique

1. Dès 1659 Cambert en avait fait usage dans sa *Pomone*. A ce sujet Saint-Evremond place les paroles suivantes dans la bouche de l'un des personnages de sa comédie : *Les opéras :* « Ce fut comme un essai d'opéra, qui eut l'agrément de la nouveauté ; mais ce qu'il y eut de meilleur encore, c'est un concert de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur un théâtre depuis les Grecs et les Romains. »

Quant à Lully, souvent en ses partitions les flûtes doublent les violons, mais parfois elles jouent à découvert et constituent l'instrument par excellence des nocturnes... Il les emploie en trio, ét même en quatuor dans un « prélude pour l'Amour » (Le *Triomphe de l'Amour*) (V. L. de la Laurencie, *Lully*).

2. Quantz, célèbre flûtiste et professeur de Frédéric II. Ce monarque, si nous en croyons les *Mémoires* de Voltaire, « jouait de la flûte aussi bien que le meilleur artiste, comme Télémaque affirme-t-il. Les concertants exécutaient souvent de ses compositions ». Rappelons aussi le jugement de Henri Heine : « Vous savez que ce roi fit des vers français, joua très bien de la flûte, gagna la bataille de Rosbach, prit beaucoup de tabac, et n'avait foi qu'au canon » (*De l'Allemagne*) ; et celui de Diderot : « C'est grand dommage que l'embouchure de cette belle flûte soit gâtée par quelques grains de sable de Brandebourg. »

en est liquide, aérienne, impondérable »[1]. François Couperin, dans *le Rossignol en amour*, insère la note suivante : « Le rossignol réussit sur la flûte traversière on ne peut pas mieux, quand il est bien joué. » Il est évident que la traduction des chants d'oiseaux revient sans conteste à cet instrument, et nous nous bornerons à rappeler brièvement les airs de Hændel, de Massé et d'Adam comportant des imitations de gazouillements.

Hændel, au surplus, a tiré de la flûte des effets d'un genre tout différent, par exemple dans la marche funèbre de *Saül*, où deux flûtes se mouvant en tierces dominent majestueusement le groupement rythmé des timbales.

Quantz avait muni la flûte d'une seconde clef. D'autres facteurs portent successivement ce nombre à cinq et à neuf. La famille se compose alors de quatre membres : la ***flûte*** proprement dite, la ***flûte d'amour***, à la tierce inférieure ; la ***flûte tierce***, à la tierce supérieure, et enfin la ***petite flûte***, à l'octave supérieure. Deux clefs nouvelles furent

1. A. Pirro, *l'Esthétique de Jean Sebastien Bach*. Extrayons encore de ce beau livre ces lignes judicieuses : « La flûte traversière a le même coloris (que la flûte à bec), avec plus de nuances toutefois. Elle va d'une joie plus claire jusqu'à la douleur, avec plus d'accent dans le ton... Ce qu'elle a de plus, c'est la rapidité des motifs que Bach lui fait déverser en gouttelettes d'argent, c'est une tendresse plus flexible, et de l'élégance. » D'autre part, Stendhal constate que la flûte, dans le grave, « excelle à peindre la joie mêlée de tristesse ». Il la compare aussi aux « grandes draperies bleues d'outremer prodiguées par plusieurs peintres dans les sujets tendres ou sérieux ».

ajoutées par l'éminent flûtiste français Tulou, qui, champion déterminé de la flûte conique, en savait obtenir une sonorité toute particulière. Toutefois il était réservé à Théobald Bœhm (1834) d'accomplir la division logique de la colonne d'air par les trous latéraux. Sans doute les essais de certains chercheurs, au premier rang desquels il convient de nommer Gordon, ex-capitaine de la garde suisse de Charles X, purent lui suggérer quelques données, mais son apport personnel n'en demeure pas moins d'une importance capitale, et l'ingénieux système de clefs et d'anneaux mobiles qu'il a inventé et appliqué à la flûte, s'est montré fécond en heureux résultats, non seulement pour cet instrument, mais aussi pour le hautbois et la clarinette, sinon pour le basson.

La flûte possède une vaste bibliothèque, où l'on pourrait puiser de nombreux exemples de son emploi : « Comme la harpe et le cor, elle a un caractère poétique très marqué : témoin l'un des chefs-d'œuvre de Mozart [1], où elle symbolise le pouvoir surhumain des sons. Par son mode d'émission, elle se sépare de la voix humaine [2] (notre langue est un instrument à anche) ; aussi la flûte

1. *La Flûte enchantée* ou plus exactement, *la Flûte magique*.

2. Ce n'était point apparemment l'avis de Balzac, qui a fait assez bizarrement intervenir la flûte dans une comparaison hardie : « Oui, dit-elle, en sifflant cette syllabe comme la plus douce note qu'ait jamais soupirée une flûte de Tulou. »

(*Les secrets de la Princesse de Cadignan.*)

ne possède pas l'accent vibrant de la passion : son souffle éthéré manque de chaleur et de vie[1]. » C'est aussi l'opinion de Berlioz, qui néanmoins reconnaît en elle « une expression qui lui est propre, et une aptitude à rendre certains sentiments qu'aucun autre instrument ne pourrait lui disputer ». Et il cite à l'appui l'air de la scène des Champs-Élysées, d'*Orphée*, en ajoutant : « La mélodie de Gluck est conçue de telle sorte que la flûte se prête à tous les mouvements inquiets de cette douleur éternelle, encore empreinte de l'accent des passions de la terrestre vie[2]. »

Elle est tendre et éthérée, a dit Grétry dans ses *Mémoires*, en parlant de cet instrument : « La douceur de ses sons fait paraître aiguë la plus belle voix de femme. » Ces qualités de poésie, de tendresse et de mystère, nous les rencontrons dans le récit du *Songe* du *Prophète* de Meyerbeer, dans la plainte d'*Euryanthe*, au troisième acte de la partition de Weber, dans la scène dite « de la fontaine », au quatrième acte du *Sigurd* de Reyer, dans la délicieuse romance du *Conte d'Avril* de M. Widor. L'enjouement et la grâce, également propres à l'instrument, se déploient dans le scherzo du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, dans le trio (avec harpe) des jeunes Ismaélites de *l'Enfance du Christ*, de Berlioz, dans un air du ballet de *la Favorite*,

1. Gevaert, *Traité d'instrumentation*. V. une citation de Zola, p. 125.
2. Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*.

de Donizetti. Il faut renoncer à en citer même les autres principaux exemples. Mentionnons toutefois les quatuors pour flûtes de Kulhau et de Reicha, et les sonates de Reinecke et de M. J. Mouquet.

La *petite flûte*, qui résonne à l'octave aiguë de la grande, est apte à exprimer les sons perçants et durs d'un orage ou d'un ricanement démoniaque. Citons en témoignage, pour le premier cas, l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, et l'orage de la *Symphonie pastorale*; et pour le second, la chanson à boire de Gaspar, dans *le Freischütz*; la « Valse infernale » et la Bacchanale de *Robert le Diable* de Meyerbeer. Tout naturellement les sentiments farouches et sauvages trouvent dans la petite flûte un excellent interprète : la Danse avec chœur des Scythes, d'*Iphigénie en Tauride*, la *Chanson huguenote* de Meyerbeer, la *Course à l'abîme*, dans *la Damnation de Faust*, en font preuve.

La flûte est incontestablement, avec la lyre, la harpe et le luth, l'instrument favori des poètes, à qui elle a porté bonheur par la douceur fugitive de son nom. André Chénier a joliment exprimé

> Le soupir de la flûte harmonieuse et tendre.

Vigny, non content d'avoir évoqué

> ..... les échos dont la voix incertaine
> Murmure la chanson d'une flûte lointaine,

a pris la flûte pour titre de l'un des poèmes de ses *Destinées*. Il nous a montré avec détail un pauvre qui tirait lentement de son sein

Les trois parts d'une flûte et liait l'une à l'autre,
Essayait l'embouchure à son menton tremblant,
Faisait mouvoir la clef, l'épurait en soufflant,
Sur ses genoux ployés frottait le bois d'ébène,
Puis jouait.....

On connait les charmants vers de Victor Hugo :

Viens ! — une flûte invisible
Soupire dans les vergers ;

Ailleurs le grand poète nous apprend que le luthier, par la Muse instruit, sait qu'Athana

A fait la flûte droite, et Pan la flûte oblique.
(*Archiloque*, dans le *Groupe des Idylles*.)

Et les vers non moins charmants de Heredia, nous montrant Cléopâtre, sur sa trirème qui « laisse un parfum d'encensoir »

Avec des sons de flûte et des frissons de soie.

En un touchant poème la Muse douce et pâle de Rodenbach a murmuré ces mots :

..... On n'entend plus
Qu'un très mélancolique air de flûte qui pleure.

Enfin M. Henri de Régnier a tracé dans sa *Pécheresse*, un original et vivant portrait de flûtiste.

La *flûte harmonique* ou *flûte d'accord* se com-

pose d'un corps unique avec deux tuyaux aboutissant à deux bouches placées à des hauteurs différentes.

Nous ne saurions clore ce paragraphe sans au moins mentionner la *flûte eunuque*, dite aussi *flûte à l'oignon* qui déchut jusqu'au *mirliton* dont parle Alfred de Musset dans *Une soirée perdue*, alors qu'il fustige le « drame à la mode »

> Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston,
> Tourne comme un rébus autour d'un mirliton.

En dehors des concerts de flûtes eunuques, en faveur sous Louis XIII, et de quelques ensembles burlesques, nous ne connaissons qu'un seul exemple de l'emploi « musical » de ces instruments, c'est le curieux *Éloge historique de la flûte à l'oignon, chanson de carnaval, accompagnée ad libitum de 3 flûtes à l'oignon* (*mirlitons*), par B. Wilhem [1].

III. — INSTRUMENTS A BOUCHE TRANSVERSALE

Le type en est réalisé par la *syringe* ou *flûte de Pan*, dans laquelle le souffle est dirigé contre le tranchant de la paroi d'une série de tuyaux de longueurs inégales, disposés dans leur ordre

(1) La suite des *concertos comiques* de Michel Corrette en contient un intitulé : « Le mirliton, pour trois flûtes ou violons avec la basse continue, ouvrage utile aux mélanesliques ».

d'acuité. L'origine de cet instrument nous est certifiée par Virgile :

Pan primus calamos cera conjungere plures
Instituit.....

Ce que Marot devait ainsi traduire :

Pan, disait-il, c'est le dieu triomphant ;
Pour les pasteurs, c'est celuy, mon enfant,
Qui le premier des roseaux pertuisa,
Et d'en former des flustes s'avisa.

On a vu un peu plus haut que Victor Hugo nous a aussi informés de l'origine de cette flûte. Citons encore le premier tercet du sonnet de Heredia intitulé *la Flûte* :

Ma flûte faite avec sept tiges de ciguë
Inégales, que joint un peu de cire, aiguë
Ou grave, pleure, chante ou gémit à mon gré.

Le moyen âge a beaucoup aimé la flûte de Pan. On la joue encore en Angleterre et en Italie, mais surtout en Roumanie où de véritables virtuoses s'en servent avec une surprenante dextérité.

CHAPITRE II

INSTRUMENTS A ANCHE

I. Instruments à anche simple libre sans tuyau.
II. Instruments à anche simple libre avec tuyau.
III. Instruments à anche simple battante avec tuyau.
IV. Instruments à anche double battante avec tuyau.

I. — INSTRUMENTS A ANCHE SIMPLE LIBRE SANS TUYAU

Le type en est l'***harmonica à bouche***, qui ne sert que de jouet pour les enfants[1]. Il a eu cependant de sérieux alliés : l'***ælodion***, l'***æoline***, le ***phys-harmonica***, l'***aérophone,*** dus à l'application de l'anche libre. Il est, enfin, le père de l'***accordéon,*** que nous étudierons plus loin.

II. — INSTRUMENTS A ANCHE SIMPLE LIBRE AVEC TUYAU

L'application s'en présente aux tuyaux d'orgue. Le lecteur est donc prié de se reporter au chapitre consacré à ce majestueux instrument.

1. Pour l'*harmonica* (instrument à percussion) v. p. 233.

III. — INSTRUMENTS A ANCHE SIMPLE BATTANTE AVEC TUYAU

Le type en est la ***clarinette***, formée d'un tuyau cylindrique, muni d'un bec sur la surface plane duquel est fixée une anche en roseau, dont la mise en vibration ébranle la colonne d'air circonscrite par le tuyau.

L'ancêtre de la clarinette est le ***chalumeau***[1], qui comprenait quatre variétés : ***soprano, alto, ténor*** et ***basse***. Le facteur Denner, de Nuremberg, en construisit en les armant de deux clefs, et produisit, en 1690, un modèle perfectionné qui fut la première clarinette ainsi dénommée. Munie d'abord d'une seule clef, elle s'enrichit peu à peu. Un des rédacteurs de l'*Encyclopédie*, en un naïf article sur *L'art du faiseur d'instruments de musique*, écrit ceci : « Dans le temps que je faisais cet article, il passa par Berlin un musicien qui jouait d'une clarinette à six clefs, sur laquelle il exécutait tous les modes. On a déjà remarqué combien les quatre clefs causent de difficultés ; ce doit être bien pis avec six[2]. »

1. Il convient de le distinguer de la *schalmey*, dont il sera parlé au paragraphe concernant le hautbois, et dont le nom est quelquefois traduit aussi par *chalumeau*. Mais on ne saurait discerner de quel instrument il s'agit dans ces vers des XIIe et XIIIe siècles :

Flahutiels et calimiaux, (*Lai d'Ignaures.*) Flahustes, timbre et calimiel, (*Roman de Renart.*)

non plus que dans celui-ci, dû à Clément Marot :

Faisait sonner chalumeaux, cornemuse.

2. C'est seulement dans le *Supplément* de 1776 que la clarinette

Le maître de chapelle anversois Joseph Faber semble bien avoir employé la clarinette à l'orchestre, dans une messe composée en 1720[1].

En 1739, deux clarinettistes s'étaient signalés dans un concert donné à Francfort. Sans doute leur sonorité était-elle bien rude, car le musicographe Johann Walter observait, à peu près à la même époque, que la clarinette sonnait de loin comme la trompette ! En 1749 — date mémorable — Rameau emploie les clarinettes dans *Zoroastre*, et deux ans après dans *Acanthe et Céphise*, où elles exécutent de joyeuses batteries, ne représentant guère que leur aspect le moins intéressant. En 1755 Paris entend ces instruments au concert dans une symphonie de Stamitz (avec clarinettes et cors de chasse). Deux ans s'écoulent, et voici qu'apparaissent de nouvelles symphonies comportant des clarinettes, parmi lesquelles une est due à Filippo Ruggi. En 1760 surgissent des duos pour ces instruments, et en 1761 une symphonie de Schencker où ils sont utilisés. A Lyon, en 1766, « les musiciens du corps des volontaires de Soubise exécutent des pièces de clarinettes et de cors de chasse »[2]. Le *Dies iræ* de Gossec les emploie également, et

est décrite. En 1751 l'on s'était contenté de renvoyer le lecteur à l'article *hautbois*, qui d'ailleurs restait muet à cet égard.

1. Ce renseignement est donné par Gevaert, en son *Nouveau traité d'instrumentation*, d'après le chevalier Léon de Burbure.

2. L. Vallas, *La Musique à Lyon au XVIII*e *siècle*.

ce musicien affirme avoir écrit sur des vers de Marmontel deux airs avec accompagnement de clarinette. Gluck s'en sert sous l'ancien nom de chalumeau, dans son *Alceste* italienne, en 1767[1]; mais ses ouvrages français font bien mention de la clarinette. Notons aussi des *Airs à deux clarinettes*, de J.-J. Rousseau.

Une fois connu, cet élément si précieux ne pouvait qu'être de plus en plus goûté. Haydn l'emploie pour la première fois en 1778 dans un orchestre symphonique. L'*Incarnatus* de sa première Messe offre un beau trio pour deux clarinettes et un basson, et l'on peut aussi, à l'égard du nouveau timbre, étudier maint passage de sa *Création*. Mozart le met en lumière à peu près vers la même époque. Dès qu'il eut entendu pour la première fois la clarinette, lors d'un séjour à Londres, elle ne cessa de hanter son imagination : « Ah ! s'écrit-il, dans une de ses lettres, si nous avions aussi des clarinettes ! Vous ne pouvez imaginer le splendide effet d'une symphonie avec flûtes, hautbois et clarinettes ! » On sait quel parti il sut tirer de ces dernières dans cette symphonie en *mi bémol* d'où les hautbois sont bannis. Un concerto pour clarinette, et le beau quintette dont le *larghetto* s'épanche avec une si noble sua-

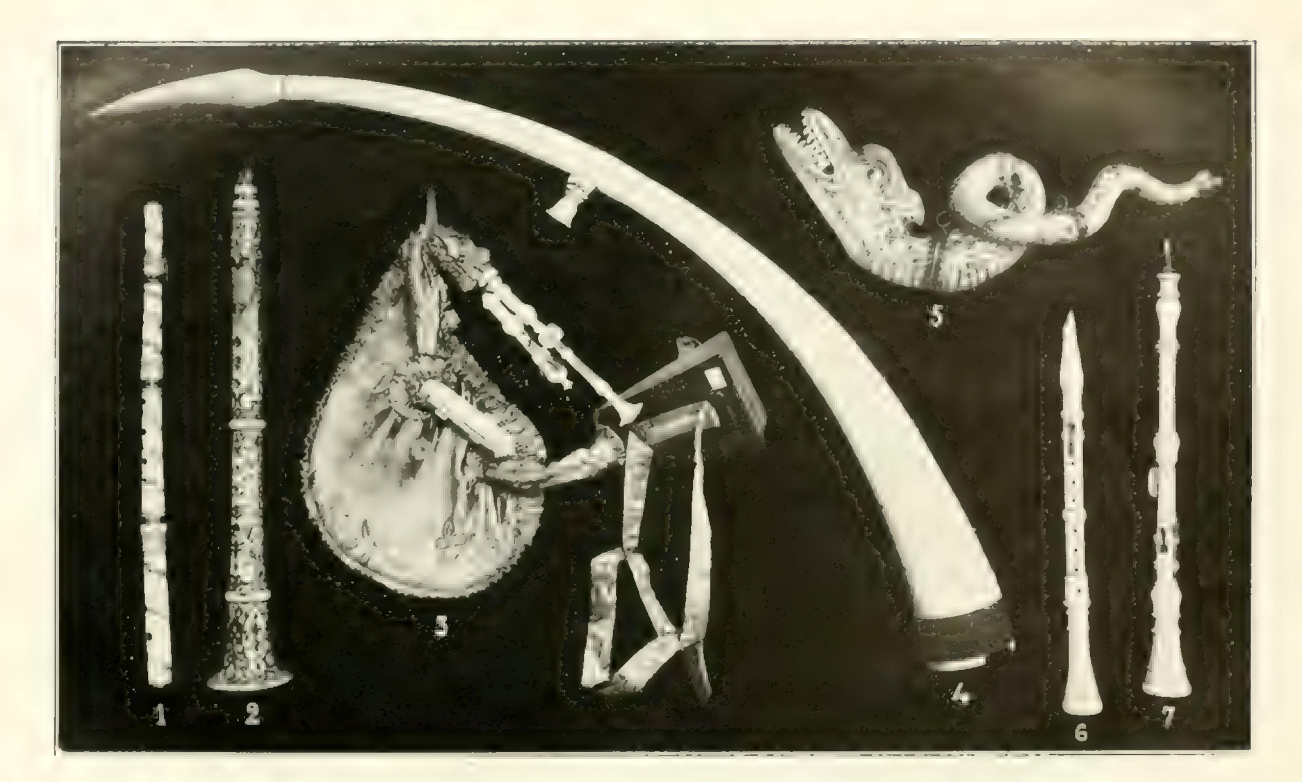
1. « Je n'ai pu savoir exactement quel instrument il a voulu désigner dans l'*Alceste* italienne par le mot bizarre de *chalamaux*; est-ce la clarinette employée dans le *chalumeau* ? »

(Berlioz : *A travers chants*.)



Miniature du bréviaire de René II de Lorraine Ms. Ars. .

Personnages jouant viole, tympanon, trompette, flûte douce, harpe, etc.



1. Flûte traversière en porcelaine de Saxe. — 2. Clarinette en faïence. — 3. Musette française à tubes d'ivoire et sac en soie (XVIIe siècle).
4. Grande corne d'appel (XVIe siècle). — 5. Trompe en faïence de Nevers. — 6. Clarinette en ivoire. — 7. Hautbois en ivoire.

Musée du Conservatoire de Paris.

vité, témoignent aussi de la prédilection du maître pour ce magnifique instrument.

Les larges orchestres, nécessaires à la musique en plein air des fêtes de la Révolution, firent un ample usage des clarinettes employées en masse : « Le champ de Mars fut construit au son des clarinettes », s'écriait Leclerc en son *Essai sur la propagation de la musique en France.*

Cependant, dès la première symphonie de Beethoven (1800) la clarinette est devenue indispensable à l'orchestre. Les exemples abondent à tel point dans l'œuvre de ce maître qu'on hésite devant un choix à faire : les symphonies en *si bémol*, en *fa majeur*, la *Pastorale*, le *Septuor*, le ballet de *Prométhée* se présentent tout naturellement à l'esprit. Mais, fait singulier, ni Beethoven, ni ses devanciers — excepté Mozart dans l'accompagnement du trio des masques de *Don Giovanni* — n'ont soupçonné la richesse des notes graves de la clarinette. La découverte en était réservée au musicien romantique par excellence, à Weber. On sait comment, dans *le Freischütz*, il a mis en évidence « tout ce que le timbre de ces sons graves a d'effrayant quand on s'en sert à soutenir des harmonies sinistres ».

Au reste, ce maître a partagé entre la clarinette et le cor ses goûts de lumineux coloriste. Rappelons seulement la phrase de l'ouverture de ce même *Freischütz* si éloquemment commentée par

Berlioz[1], ses trois concertos pour clarinette, et son quintette pour clarinette et quatuor à cordes. Meyerbeer écrivit dans sa jeunesse un monodrame intitulé *les amours de Théalinde*, où paraissait parmi les personnages un clarinettiste qui y exerçait sa virtuosité. Ce rôle était tenu par le célèbre Baermann. Gardons-nous d'oublier le début du beau quartetto de *Bianca e Faliero* de Rossini, qu'aimait si fort Stendhal[2], et le chant délicieux qui précède le chœur des paysans dans le *Cosi fan tutti*, de Mozart.

Mendelssohn s'est laissé séduire à la rêveuse poésie de cet instrument; on peut notamment consulter sur ce point le *Songe d'une nuit d'été*, les ouvertures de *la belle Mélusine* et de *la Grotte*

1. « La voix de la clarinette est celle de l'héroïque amour... Ce beau soprano instrumental si retentissant, si riche d'accents pénétrants quand on l'emploie par masses, gagne dans le *solo* en délicatesse, en nuances fugitives, en affectuosités mystérieuses ce qu'il perd en force et en puissants éclats. Rien de virginal, rien de pur comme le coloris donné à certaines mélodies par le timbre d'une clarinette joué dans le *médium*... Quel plus admirable exemple pourrais-je citer que la phrase rêveuse de clarinette, accompagnée d'un trémolo des instruments à cordes, dans le milieu de l'*allegro* de l'ouverture du *Freischutz* !!! N'est-ce pas la vierge isolée, la blonde fiancée du chasseur, qui, les yeux au ciel, mêle sa tendre plainte au bruit des bois profonds agités par l'orage ?... O Weber !... » (*Loc. cit.*)

Lesueur, dans son *Plan d'une musique particulière à la messe du jour de Noël*, parle avec admiration de la clarinette aux sons « touchants et sensibles ».

2. « Un air tendre et triste... excitant purement à la rêverie de l'amour est délicieux pour les âmes tendres et malheureuses : par exemple le trait prolongé de la clarinette, au commencement du *quartetto* de *Bianca e Faliero*. »

(Stendhal, *De l'amour*. — Voir aussi la *Vie de Henri Brulard*.)

de Fingal. Schumann a laissé une *Fantaisie* pour clarinette et piano, et des *Récits et contes* pour clarinette, alto et piano ; Brahms, deux sonates pour clarinette et piano. Sans entrer dans de plus amples détails nous mentionnerons seulement les noms de Spohr, Reissiger, Niels Gade, Kalliwoda, Gouvy, qui ont écrit d'intéressantes compositions pour ce noble instrument. Dans la musique dramatique nous n'aurions que l'embarras du choix. Citons seulement les beaux solos des ouvertures de *Zampa*, du *Pré aux Clercs*, d'Herold, de *Tannhauser* de Wagner, de *Phèdre* de Massenet et du *Roi d'Ys* de Lalo, l'*Introduction et rondo* de M. Widor et la brillante et originale cadence du *Mârouf* de M. Henri Rabaud. Berlioz, dans son monodrame de *Lélio*, a tracé un chant de clarinette dont l'accent doit être « aussi vague, aussi lointain que possible ». A cet effet le musicien fit « envelopper l'instrument d'un sac de peau remplissant l'office de la sourdine » [1]. Enfin il a confié à la clarinette la mission d'accompagner la pantomime d'Andromaque dans *la Prise de Troie*.

La **clarinette alto** (ou **cor de basset**), inventée à la fin du XVIII[e] siècle, fut particulièrement goûtée par Mozart. « Le timbre de cet instrument se distingue par sa gravité onctueuse », a justement prononcé Gevaert. *La Flûte enchantée*, *la Clemenza di Tito* en portent témoignage. On doit

1. Berlioz, *loc. cit.*

citer également un adagio des *Créatures de Prométhée* de Beethoven, les duos pour clarinette alto et clarinette en *si bémol* de Mendelssohn, et un bel adagio dans *la Farandole* de M. Théodore Dubois.

La **clarinette basse** est un peu plus récente que la précédente : on en attribue généralement l'invention à l'Allemand Grenser ; mais la priorité appartient sans conteste au facteur français Gilles Lot, qui, sous le nom de **basse-tube**, fabriqua la première basse de clarinette[1]. Ce ne fut pourtant qu'en 1836 qu'une clarinette basse de Sax fit son apparition à l'orchestre, dans *les Huguenots*, où Meyerbeer sut mettre en relief ses qualités dramatiquement ténébreuses. Il en fut de même dans la scène de l'exorcisme du *Prophète*[2]. Wagner, Liszt, MM. Saint-Saëns et V. d'Indy l'ont aussi employée avec une pleine entente de ses ressources.

Nommons enfin, aux deux extrémités de l'échelle sonore, la **petite clarinette** employée surtout dans les musiques militaires (où les grandes clarinettes jouent le même rôle que le violon dans l'orchestre), mais que Berlioz et Wagner ont incidemment utilisée, et le **batyphone**, sorte de

1. V. Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique*. Rappelons aussi les noms de Desfontenelles, de Papalini et de Streitwolf. Ce dernier construisit également une *clarinette contre-basse* qui lui valut les éloges de Spohr.

2. Il reconnut, dans une lettre adressée à l'inventeur, le « très utile concours » apporté au *Prophète* par les sax-horns et la clarinette basse.

clarinette contre-basse, due au facteur Skorra.

On a entendu l'opinion de Berlioz concernant la clarinette. « La clarinette convient à la douleur », a dit Grétry. Ecoutons aussi une voix moins illustre : « La clarinette est gaie », écrivait le Dr Joseph-Marie Roger, dans son amusant *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, « mais cette gaieté est plaintive, on sent qu'elle est mêlée d'amertume ». C'est généralement d'une plume mélancolique que les littérateurs ont touché à la clarinette. Dickens l'entend exhaler des sons plaintifs sous les doigts tremblants du bon et faible Frederik Dorrit. Keats a bien perçu l'écho d'une « far-heard clarionet » dans sa délicieuse *Eve of St-Agnes*. En ses *Variations sur le Carnaval de Venise*, Théophile Gautier a montré l'infortunée clarinette contribuant, dans un bal de barrière, à l'exécution d'un « vieil air populaire » :

> Sur cet air pistons, clarinettes,
> Dans les bals aux poudreux berceaux,
> Font sauter commis et grisettes,
> Et de leurs nids fuir les oiseaux.

Emile Zola qui avait quelque peu pratiqué la clarinette la déclarait « un instrument merveilleux », s'en référant d'ailleurs à l'opinion de Berlioz. « La clarinette, disait-il aussi, représente l'amour sensuel, tandis qne la flûte représente tout au plus l'amour platonique. » (*Journal des Goncourt.*)

Enfin Banville, risquant un audacieux jeu de mots, nous apprend, en son *Opéra turc*, que la clarinette aspire à des canards écrits[1].

Terminons en disant que le système Boehm appliqué à la clarinette a donné d'excellents résultats, qu'ont encore améliorés de nouveaux perfectionnements.

Le ***saxophone*** appartient à la même espèce que la clarinette, par le bec et l'anche destinés à mettre en vibration la colonne d'air ; mais il s'en distingue, non seulement parce qu'il est construit en métal et non en bois, mais surtout parce que le tuyau en est *conique* et non *cylindrique*. En le créant Adolphe Sax a « enrichi l'orchestre d'une voix nouvelle et douée de son expression propre ; voix riche et pénétrante, dont le timbre, un peu voilé, tient à la fois du violoncelle, du cor anglais et de la clarinette, mais avec une sonorité plus intense »[2].

La série des saxophones se compose de six individus :

Sopranino, soprano, alto, ténor, baryton, basse.

L'***alto*** est incontestablement le meilleur ; il a été employé à l'orchestre avec un excellent effet, par Ambroise Thomas dans *Hamlet*[3]. Bizet dans

1. Victor Hugo, qui n'était pas toujours exigeant pour ses métaphores, compare, dans *Notre-Dame de Paris*, les tours de Saint-Sulpice à « deux grosses clarinettes ». Ajoutons qu'elles sont dépourvues de becs, ce qui leur ôte quelque peu de leur effet.

2. Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation.*

3. Le saxophone *baryton* est également employé dans cette partition.

l'Arlésienne, Delibes dans *Sylvia*, Massenet dans *Hérodiade*, *Werther*, etc. M. V. d'Indy a composé un *Choral varié* pour saxophone et orchestre. Mais c'est surtout dans les musiques militaires que les saxophones rendent de précieux services. Il serait à souhaiter que l'on prît en considération ce qu'en écrivait Berlioz : « Le saxophone, nouveau membre de la famille des clarinettes, et d'un grand prix quand les exécutants sauront en faire valoir les qualités, doit prendre aujourd'hui une place à part dans l'enseignement des Conservatoires, car le moment n'est pas éloigné où tous les compositeurs voudront l'employer. »

Meyerbeer estimait le saxophone « susceptible de produire des effets riches et nouveaux ». (*Lettre à Ad. Sax.*)

IV. — INSTRUMENTS A ANCHE DOUBLE BATTANTE AVEC TUYAU

Le type par excellence en est le **hautbois**, instrument à perce conique, dans lequel la colonne d'air est mise en vibration par deux anches de roseau. Le plus ancien individu de la race fut probablement une tige de blé, que remplaça un

Ambroise Thomas a aussi transcrit pour trois saxophones deux chants de l'ancien Pérou, primitivement joués sur la *quena*, sorte de flûte en roseau munie d'une embouchure ressemblant vaguement à celle de la clarinette. En reproduisant cette transcription dans son ouvrage : *La Musique, les musiciens et les instruments de musique*, Oscar Comettant a justement loué « la voix si suave, si sympathique, si émue » du saxophone.

roseau mis en action par une anche de même substance, conservée après la substitution d'un tube de bois au tuyau primitif. Sous les noms de ***schalmey***, de ***bombarde*** et de ***pommer,*** nous le trouvons cité par Virdung au début du XVIe siècle. On le nomme aussi ***doucine*** ou ***douceyne***[1]. A cette époque il est déjà connu en France, et nous apprenons par du Verdier que « Jehan d'Estrée, joueur de hautbois du Roy, a mis en notes de musique quatre livres de danceries ». Une quittance, datée du 31 décembre 1519, porte le nom de Christophe Plaisance, « joueur de sacqueboute et hautbois du Roy ». En son *Pantagruel* Rabelais mentionne « hautbois et musettes ».

Peu à peu s'élabora une famille complète, dont Prætorius, un siècle plus tard, dressa la nomenclature.

Kleine schalmey[2] (hautbois suraigu).

Discantschalmey (hautbois soprano) (c'est le format le plus analogue à notre hautbois).

Pommer alto.

Pommer ténor (ou ***basset***).

Pommer basse.

Grand pommer double quinte.

Au XVIIe siècle ces instruments, fort répandus, se

1. « L'un du flageol, l'autre de la douceyne » (Octovien de Saint-Calais).

2. Ou *chalemee, chalemelle, chalemie*. C'est le *piffero* italien, que Berlioz entendit jouer en Italie par des paysans en une « naïve

divisaient en deux séries : les **haulx-bois** (ou *haut-bois*), réunissant les quatre plus petits modèles, et les **gros-bois,** comprenant les deux autres. Le pommer alto prit aussi les noms de **hautbois de chasse** et de **haute-contre de hautbois,** que nous reverrons plus loin, en même temps que le **hautbois d'amour,** né au début du XVIIIe siècle.

En 1671 le hautbois paraît à l'orchestre de l'Opéra, dans la *Pomone* de Cambert. Trois ans plus tard Lully l'introduit dans son *Alceste* [1] : « Le nombre des hautbois égalait presque celui des violons, dont ils jouaient fidèlement les parties de premier et de second dessus. Les hautboïstes de l'Opéra soufflaient à plein tuyau, de toutes leurs forces, produisant un son dur et *canard* [2], sans nuances. » Ils avaient sans doute réalisé de notables progrès lorsqu'en 1733 Rameau donna son premier opéra, *Hippolyte et Aricie* : « Les hautbois s'étaient perfectionnés, se jouaient avec des anches plus fines, et avaient acquis plus de douceur et de moelleux » [3].

symphonie. De près le son est si fort qu'on peut à peine le supporter ; mais à un certain éloignement, ce singulier orchestre produit un effet auquel peu de personnes restent insensibles » (*Mémoires*). En ses *Essais* Montaigne cite « un proverbe gascon tiré d'une chalemie ».

1. Lully a aussi écrit « trois airs pour les hautbois ».

2. Castil-Blaze, *Histoire de l'Académie nationale de musique*. *Canarder*, « c'est, en jouant du hautbois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard ; c'est ce qui arrive aux commençants et surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche des lèvres. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*.)

3. Adolphe Adam. *Derniers souvenirs d'un musicien*. Notons

Le P. Mersenne avait écrit, un siècle auparavant, à propos des hautbois : « Bien qu'ils semblent rudes, ils ont une gaîté naturelle qui les fait préférer » (aux flûtes). Leur musique « est propre aux grandes assemblées... à cause du grand bruit qu'ils font... car ils ont le son le plus fort et le plus violent de tous les instruments, si l'on excepte la trompette »[1].

Bach a magnifiquement utilisé ces vigoureuses qualités sonores, « dans les airs où il veut déployer une harmonie somptueuse, sans avoir recours au fracas des trompettes »[2]. Dans telle ou telle cantate, un groupe de trois hautbois dépeindra les émotions du croyant et les fureurs de la colère divine. Mais surtout le hautbois excellera à traduire les sentiments pathétiques, les implorations, les élans de l'âme, car il est, selon la juste

qu'en 1720 les frères Besozzi, hautboïstes italiens, s'étant fait entendre aux séances du Concert spirituel, obtinrent une grande vogue. Il est vraisemblable que leur virtuosité piqua l'amour-propre et excita l'émulation chez leurs confrères.

1. Peut-être est-ce à cette sonorité, dont la violence doit étonner les hautboïstes modernes, que les hautbois devaient leur popularité. Autrefois, « en Normandie, en Bourgogne, et dans plusieurs autres provinces, les quatre dimanches qui précèdent Noël, des ménétriers s'en allaient, jouant du hautbois de maison en maison depuis neuf heures du soir jusqu'à minuit. On les appelait les *hautbois de l'Avent.* » (V. La Monnoye, *Glossaire des Noëls bourguignons*.) Au XVIIIe siècle les hauboïstes devaient au besoin jouer de la flûte ou de la trompette. Le nombre des hautbois équivalait à peu près à celui des violons, dont ils doublaient les parties : « Les violons et les hautbois jouèrent de vieilles pièces, mais excellentes » (Perrault, *La Belle au bois dormant*).

2. A. Pirro. *Loc. cit.*

expression de Mattheson, un instrument « parlant ».

D'une sonorité plus douce, le **hautbois d'amour,** qui résonne à la tierce inférieure du premier, et que, dès 1722, Telemann avait employé dans son *Triomphe de la Beauté*, a traduit de calmes et suaves pensées. Chez Bach, tantôt seul, comme dans le *Magnificat* en *ré majeur* où il dialogue avec la voix du soprano, tantôt réuni à un second, comme dans la *Cantate d'Eglise n° 8*, il s'épanouit en floraison sonore.

Plus profond encore, le **hautbois de chasse** (qui correspond à notre cor anglais) possède une voix douloureuse et âpre, tragiquement entendue dans l'air « Ah ! Golgotha maudit », de *la Passion selon saint Matthieu*. Deux hautbois de chasse, joints à deux hautbois d'amour, forment, au début de la « Veillée des Bergers », dans *l'Oratorio de Noël*, la plus délicieuse des pastorales. Le hautbois de chasse peut aussi être apprécié dans le *Dioclétien* de Purcell et le *Stabat mater* de Haydn.

Le **cor anglais** proprement dit, résonnant à la quinte inférieure du hautbois, fut probablement inventé, vers 1760, par le hautboïste italien Ferlendes, établi à Strasbourg[1]. On a attribué son nom à la ressemblance offerte par sa forme curviligne avec celle d'une sorte de cor de chasse alors

1. C'est aussi à cette époque que remonte la *contre-basse de bombarde*, inventée par le facteur français Delusse, et que détrôna le *contre-basson*.

usité en Angleterre. Nous en traiterons plus loin.

C'est avec Hændel que le hautbois prend place au concert ; il ne lui dédia pas moins de six concertos. Mozart en écrivit un, malheureusement perdu. Soit dans l'orchestre symphonique, soit dans les œuvres lyriques, le hautbois impose immédiatement son timbre clair et précis. C'est « avant tout un *instrument mélodique ;* il a un caractère agreste, plein de tendresse, je dirai même de timidité ». Ne prenons pas à la lettre ce jugement de Berlioz ; lui-même nous y invite en disant un peu plus loin que c'est à un instrument si précieux que Gluck et Beethoven doivent « les émotions profondes produites par plusieurs de leurs plus belles pages ». Par exemple, dans l'air d'Agamemnon d'*Iphigénie en Aulide*, « ces plaintes d'une voix innocente, ces supplications incessantes et toujours plus vives pouvaient-elles convenir à aucun autre intrument autant qu'au hautbois » ? Beethoven a fait allégrement chanter le hautbois, mais il n'a pas moins bien réussi en lui confiant des phrases tristes ou désolées. Les exemples abondent, dans ses symphonies, de deux aspects si inconciliables en apparence et pourtant si réels[1]. Il suffira d'évoquer le trio du scherzo de la *Symphonie pastorale* et l'andante finale de la *Symphonie héroïque*, sans oublier le trio pour deux hautbois et cor

1. Mirabeau aimait « ce bel instrument si expressif et si varié, et peut-être le plus rapproché de la voix humaine » (?).

anglais. Haydn se plaît aux solos de hautbois ; signalons dans *les Saisons* un bel adagio et un assez long passage imitant, avec un plaisant réalisme, le chant du coq[1]. Weber, l'admirable poète de la clarinette, a peu mis en relief le hautbois ; il convient toutefois de mentionner le spirituel accompagnement de l'ariette d'Annette, au deuxième acte du *Freischütz*. Hummel, non content d'avoir écrit pour cet instrument d'intéressantes *Variations* avec accompagnement d'orchestre, lui a confié le thème de l'*Incarnatus* de sa messe en *mi bémol*. Il faut enfin citer le *Concertino* de Kalliwoda et les trois *Romances* de Schumann, et se garder d'oublier le pathétique solo par lequel Berlioz, en son *Roméo et Juliette*, a exprimé la tristesse de son héros errant le soir parmi les jardins des Capulets. Nous rappellerons aussi le prélude du troisième acte de *Tannhæuser*, le charmante mélodie qui orne la marche de la caravane dans *le Désert* de Félicien David, les *Pièces en canon* (hautbois et violoncelle) de M. Théodore Dubois, et maintes pages de la *Korrigane* de M. Widor.

Le cor anglais, ignoré de l'orchestre symphonique des maîtres classiques, semble avoir fait

1. C'est aussi le hautbois qui clame le chant du coq annonçant l'aube, dans la *Danse macabre* de M. Saint-Saëns. Voir aussi l'ironie que traduit cet instrument dans *le Rouet d'Omphale* du même maître.

son apparition à Vienne, en 1762, avec l'*Orfeo ed Euridice* de Gluck. Dalayrac lui confie la *musette* de sa *Nina*. Beethoven lui consacre des *Variations* sur le thème *La ci darem la mano* de *Don Giovanni*. Parmi les plus beaux effets qu'en aient tirés les maîtres signalons chez Rossini l'*andante* de l'ouverture de *Guillaume Tell*, où le cor anglais dialogue avec la flûte[1] ; chez Donizetti l'accompagnement de l'hymne du prieur dans *la Favorite ;* chez Meyerbeer un amoureux andante au quatrième acte de *Robert le Diable ;* chez Schumann le *Ranz des vaches* dans *Manfred ;* chez Berlioz l'accompagnement de l'air de Marguerite dans *la Damnation de Faust*, et aussi les réponses alternées du hautbois et du cor anglais dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique ;* chez Wagner le poignant solo du quatrième acte de *Tristan et Iseult*. Halévy a employé, non sans bonheur, deux de ces instruments en duo dans l'air d'Eléazar au quatrième acte de *la Juive*. Aucune voix dans l'orchestre n'est plus pénétrée d'une tendre et inconsolable tristesse.

Mentionnons pour mémoire le **hautbois baryton**, résonnant à la quinte inférieure du cor anglais, et le **hautbois soprano** qui correspond dans cette série à la petite clarinette. M. Paul Vidal l'a employé dans *la Burgonde*.

1. Primitivement la partie dévolue au cor anglais était destinée à un *tenoroon*, sorte de *basson alto*, proche parent du hautbois de chasse, et qui probablement rappelait la sonorité du cor des Alpes, interprète naturel du *ranz des vaches*.

Le hautbois a de bonne heure tenu dans la poésie une place importante, due principalement aux ressources que son nom gracieux fournit à la rime. Dès 1573 Baïf parle des « Chores » du théâtre des Anciens

Au son des hauboys s'égayans.

En 1619, Claude d'Esternod, dans *l'Espadon satyrique*, nous enseigne

..... qu'un son varié contente mieux l'oreille,
Tantôt la flûte est propre et tantôt le hautbois.

La Fontaine a célébré

Des amoureux bergers la flûte et le hautbois ;

Et Corneille l'a fait figurer dans la sérénade contée par Dorante, au premier acte du *Menteur*.

Boileau, Chaulieu, Jean-Baptiste Rousseau ont également embouché l'anche double. « Oui, ma fille », s'écrie un personnage du *Préjugé vaincu* de Marivaux, « neveu d'une trompette et frère aîné d'un tambour ; il y a même du hautbois dans la famille ! ». Les poèmes d'Ossian — ou plutôt de Mac-Pherson — nous apprennent que « la voix du hautbois est flatteuse comme le souffle du zéphyr qui murmure à l'oreille du chasseur, quand il s'éveille d'un songe heureux et qu'il a entendu les concerts des esprits qui habitent les montagnes ». Lamartine nomme dans *Jocelyn*

Le fifre aux cris aigus, le hautbois aux sons clairs ;

mais nul n'a mieux goûté celui-ci que Victor Hugo, disant dans *les Orientales :*

J'en ai pour tout un jour des soupirs d'un hautbois ;

et

..... Un bel oiseau des bois
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois ;

puis dans *les Rayons et les Ombres :*

Vaste tumulte où passe un hautbois qui soupire.

Baudelaire, comme Hugo, a senti la douceur de l'élégiaque instrument :

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies...
(*Correspondances.*)

Enfin, Sainte-Beuve, se rencontrant, assurément par hasard, avec le P. Mersenne, associe, en l'honneur de la Rime, le hautbois et la trompette :

Rime, écho qui prend la voix
Du hautbois
Ou l'éclat de la trompette..... [1]

Le *basson* dérive des *gros-bois ;* on le rencontre aussi sous le nom de *dulcian*. Dès le milieu du XVIe siècle, le tuyau simple qui atteignait, pour les deux individus composant cette catégorie, les

1. Mentionnons, à titre de curiosité, le macabre jeu de mots, jadis assez répandu et que propose Sorel en l'*Histoire comique de Francion :* « La trahison joue de la trompe, car elle trompe tout le monde, et la justice joue du *haut bois*, parce qu'elle fait élever des potences ».

longueurs respectives d'environ 2 et 3 mètres, se dédoubla, d'où le nom ironique de ***fagot*** appliqué à l'ensemble des deux tubes accolés. On attribue souvent cette opération au chanoine Afranio de Ferrare, mais l'attribution est douteuse. Prætorius nous présente ainsi la série des bassons existant au XVIe siècle, le nom français ayant acquis dès lors droit de cité dans notre pays, tandis que ***fagott*** ou ***fagotto*** persistaient en Allemagne et en Italie :

Discant-fagott. ***Quart-fagott.***
Fagott-piccolo. ***Quint-fagott.***
Chorist-fagott.

On travaillait aussi à la confection d'un ***fagott-contra*** (contre-basson).

Le basson apparaît pour la première fois en 1671 dans l'orchestre de la *Pomone* de Cambert, où se signala également, nous l'avons dit plus haut, la première apparition du hautbois. Ni Hændel, qui employa d'abord le basson en 1711 dans son *Rinaldo*, ni Bach, qui pourtant l'a mis davantage en relief, n'ont semblé voir en lui autre chose qu'un moyen de renforcer les basses. Cependant ce dernier maître n'a pas ignoré la force de sonorité que pouvait donner au besoin ce que Mattheson nomme « le fier basson »[1]. C'est seulement

1. Il convient aussi de relever le rôle caractéristique joué par le basson dans la scène de la pythonisse du *Saül* de Hændel.

peu à peu que les facultés très diverses du basson ont été exploitées, et sa fortune, à cet égard, rappelle celle de la clarinette. Le basson peut être entièrement pathétique[1], il peut aussi donner l'expression d'une souffrance qui cherche à s'exprimer et à qui la force manquerait pour y parvenir. Enfin il sait être bougon et même grotesque.

Haydn, dans le menuet de sa *Symphonie militaire*, a placé un solo de basson d'une amusante bonhomie. C'est aussi ce caractère que l'on constate dans le solo de l'ouverture de *la Dame blanche*, de Boieldieu. Voulons-nous pousser jusqu'au grotesque ? Rappelons en ce cas Berlioz, avec la scène de la « Cave d'Auerbach » et le chœur des soldats, dans *la Damnation de Faust*[2] : « Mais la raillerie bouffonne se convertit en un ricanement sépulcral qui donne froid, lorsque Meyerbeer fait jouer aux bassons cet effrayant passage de la « Résurrection

1. « Le basson est lugubre, et doit être employé dans le pathétique, lors même qu'on n'en veut faire sentir qu'une nuance délicate ; il me paraît un contre-sens dans tout ce qui est de pure gaîté » (Grétry, *Mémoires*). On verra dans la note suivante que le musicien a donné tort ici à l'esthéticien, et lui a infligé un amusant démenti.

2. On pourrait allonger la liste des exploits du basson, dans le domaine comique, en citant tout d'abord les amusants effets qu'en tire Mendelssohn dans *le Songe d'une nuit d'été*, puis l'accompagnement de la sérénade de Méphistophélès, dans le *Faust* de Gounod ; l'ahurissant entr'acte de *la Rosière de Salency*, de Grétry, le piquant « sermon du capucin » exposé par quatre bassons dans le *Wallenstein* de M. Vincent d'Indy, enfin le réaliste effet voulu par Gounod dans son *Médecin malgré lui*, et que précède un effet de flûte non moins évocateur.

des nonnes maudites »[1], dans lequel « une sonorité pâle, froide, cadavéreuse » est obtenue par « les notes flasques du médium[2]. »

A Cherubini nous sommes redevables d'un beau solo dans son opéra de *Médée*; à Mozart d'un concerto, sans parler des nombreux passages de ses opéras et de ses symphonies, où le basson est si judicieusement traité. Beethoven l'emploie aussi avec une prédilection marquée. De l'effet naïvement comique du scherzo de la *Symphonie pastorale* où le basson place imperturbablement le *do* et le *fa* partout où le permet l'harmonie[3], jusqu'à l'admirable finale de la *Symphonie avec chœur*, dans lequel l'instrument accompagne l'exposition du thème par les altos et les basses, bien d'autres exemples seraient à citer. Le concerto de Weber et son *Rondo hongrois* ne sont pas les seuls témoins de sa connaissance parfaite des ressources du basson. — Dans *Euryanthe*, lorsque l'héroïne est abandonnée, dans le Concert-stück pour piano et orchestre, le basson fait entendre sa voix implorante et voilée. La *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow contient aussi de curieux épisodes confiés au basson.

1. Gevaert. *Loc. cit.*

2. Berlioz. *Loc. cit.*

3. « Beethoven a sans doute voulu caractériser par là quelque bon vieux paysan monté sur un tonneau, armé d'un mauvais instrument délabré, dont il tire à peine les deux sons principaux du ton de *fa*, la dominante et la tonique. » (Berlioz, *Des symphonies de Beethoven*).

Le **contre-basson** a été utilisé par Haydn et Beethoven — *les Saisons* et la *Symphonie avec chœur* en témoignent, ainsi que la *Messe* en *ré* et *Fidelio*. — Mendelssohn l'a employé dans l'ouverture de *la Grotte de Fingal* et dans la *Reformation-symphony*. On en rencontre aussi un saisissant effet dans la troisième symphonie de M. Saint-Saëns.

Le contre-basson a toutefois été distancé par son rival, le **sarrusophone**[1], « rival avantagé, sous le double rapport de l'émission et de l'intensité dans le grave »[2].

Le sarrusophone a été employé par Massenet, MM. Saint-Saëns et Vincent d'Indy, sans parler des autres compositeurs qui ont suivi leur exemple. *L'Apprenti sorcier* de M. Paul Dukas présente un des plus heureux effets que l'on puisse demander à cet instrument.

Le facteur Mahillon, de Bruxelles, a inventé en 1868 une **contre-basse à anche** destinée, elle aussi, à remplacer l'ancien contre-basson de bois.

Quel rôle a joué le basson dans la littérature ?

1. Cet instrument, inventé en 1856 par M. Sarrus, chef de musique au 13e de ligne, est le type d'une série comprenant six individus. Il s'agit ici du *sarrusophone contre-basse*.

2. C.-M. Widor. *Technique de l'orchestre moderne*. L'auteur constate l'injustice du reproche fait au « son nasillard » du sarrusophone. Bien joué, cet instrument offre « une sonorité vibrante et pleine, une excellente basse des « vents », descendant sans hésitation à l'extrême grave de l'orchestre, une octave au-dessous du basson ordinaire ».

Un rôle bien effacé ! Théophile Gautier, dans ses *Variations* déjà citées, nous a dit, à propos du « vieil air populaire » qui en est le thème, que

> L'aveugle au basson qui pleurniche
> L'écorche en se trompant de doigts.

Et Verlaine a entendu la bise pleurer « ainsi qu'un basson ».

Dans son mélancolique poème de *Maud*, Tennyson a écrit :

> All night have the roses heard
> The flute, violin, bassoon.

M. Henri Allorge nous a dit de ce grave instrument :

> Le basson me semble un vieux pâtre ;
> C'est le grand-père du hautbois.

Il a même célébré le contre-basson !

En somme la clarinette et le basson n'ont pas été adoptés par les poètes. Pourquoi ? Tout le monde l'ignore, à commencer par eux.

C'est à dessein que nous avons réservé pour la fin de ce chapitre la série des ***cromornes*** (ou ***tournebouts***), qui constitue une autre branche ancestrale de la lignée des hautbois et bassons, mais dont la perce et la forme sont toutes différentes. Le tuyau du cromorne se recourbe en manière de crosse à son extrémité inférieure, où sa perce

étroite et cylindrique ne s'évase que très légèrement. Cette série comprenait six individus, depuis le *sopranino* jusqu'à la *basse*, voire même *contrebasse*. On la trouve, déjà complète, au xve siècle. A cette série se rattachent le *courtaud* et son dérivé le *cervelas*, que l'on peut aussi considérer comme une sorte de basson raccourci.

CHAPITRE III

INSTRUMENTS A EMBOUCHURE

I. Instruments simples.
II. Instruments chromatiques à ouvertures latérales.
III. Instruments chromatiques à longueurs variables.

L'*embouchure*, parfois fixe, mais le plus souvent détachable, consiste en une sorte de bassin curviligne de forme variable, par où s'introduit dans le tuyau de l'instrument le souffle de l'exécutant, dont les lèvres en vibrant remplissent la fonction d'anches. C'est de leur action, d'une part, et de l'autre de la dimension du tuyau que dépendent la hauteur et l'intensité des sons.

I. — INSTRUMENTS SIMPLES

Ils sont très anciens, et dérivent probablement d'une coquille ou d'une corne dans lesquelles pénétrait le souffle par un trou grossièrement pratiqué.

Leur développement fut assurément très lent, aussi ne faut-il pas prendre les mots de « trompette » et de « cor » dans des acceptions trop modernes en parlant des instruments antiques.

Les Hébreux[1], les Assyriens, les Égyptiens et les Grecs possédaient des trompes en corne et en métal. Les Romains étaient mieux pourvus avec la ***tuba*** de bronze au tube rectiligne, la ***buccina*** qui mesurait plus de 3 mètres de longueur[2], la ***cornu*** et le ***lituus***, dont le modèle étrusque se rapproche de la trompette actuelle[3]. Une miniature reproduisant un lituus figure dans une Bible présentée en 850 à Charles-le-Chauve et que possède notre Bibliothèque nationale. Au xv[e] siècle, une série de trompettes existait en Italie, sur laquelle nous documentent les tableaux de Fra Beato Angelico et les sculptures de Luca della Robbia. La ***trompette*** et le ***clairon*** son frère continuent d'être les instruments guerriers par excellence, et les archives

1. Les rabbins pensent que le premier *schofar* fut fait de l'une des cornes du bélier qui remplaça si obligeamment Isaac dans le sacrifice qu'allait faire Abraham. Mais c'est à la *chatzozerath* de métal que fait allusion Racine dans *Athalie*, lorsqu'il nous dit :

.....Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour...

2. Non seulement chez Polybe et Végèce, mais chez Virgile aussi, nous trouvons mentionnée la *buccina*, témoin ce passage du onzième livre de l'Enéide :

.....Bello dat signun rauca cruentum buccina.

3. La *tuba* et la *cornu* romaines étaient vraisemblablement des répliques de la *salpinx* et du *keras* helléniques. On rencontre le *lituus*, écrit à deux parties, dans la cantate de Bach : *O Jésus-Christ, lumière de ma vie !*

de notre littérature en font foi. Dès le XIV[e] siècle nous en trouvons des témoignages : « Quand vint le samedi au matin, nous content les *Chroniques* de Froissart, on sonna trompettes et claronceaux. » La *Chronique de Bertrand Du Guesclin* nous parle de « trompette sonner », les *Vaux-de-Vire* d'Olivier Basselin proclament que

> La trompette a sonné bien haut :
> A l'arme, à l'assaut, à l'assaut !

Et Christine de Pisan nous montre « les trompettes du Roy (Charles V), à panonceaux brodés ».

Au XV[e] siècle Villon ne se montre pas moins belliqueux :

> Quand on ouyt clarons sonner
> Il n'est courage qui ne croisse [1].

Au siècle suivant enfin, Ronsard nous conte la fin tragique du roi Henri II,

> Quand entre les clairons, trompettes et fanfares,
> Au milieu des tournois au chef il fut blessé.

Puis Agrippa d'Aubigné nous mande que « Saint-Gelais fit faire quelques chamades à son trompette, et puis l'envoia parler aux capitaines, si glorieusement qu'ils se rendirent ».

Montaigne, en ses *Essais*, nous rappelle le philo-

1. A cette époque nous rencontrons des trompettes en bois conjointement avec celles de métal : l'une d'elles fut achetée quatre deniers par le châtelain de Foncin en 1431 (*Archives de la Côte-d'Or*).

sophe Cleanthes disant que « la voix, contrainte dans l'étroit canal d'une trompette, sort plus aiguë et plus forte ». Il convient que le son de cet instrument met « le cœur au ventre », qu'il n'est « cœur si mol que le son de nos tabourins et de nos trompettes n'eschauffe ». Enfin il expose, d'après Plutarque, la merveilleuse histoire d'une pie qui, ayant ouï sonner des trompettes, apprit à « exprimer parfaitement leurs reprinses, leurs poses et leurs nuances ».

La marine, aussi bien que l'armée de terre, aimait ce bel instrument. Ainsi nous lisons dans une lettre de Duquesne à Colbert : « De tout temps, avec dépense pour faire honneur au service, j'ai eu un accord de trompettes des meilleurs qui aillent sur mer. »

L'application à la musique proprement dite, de la trompette — car le clairon en fut, sauf rarissime exception, toujours exclu, semble remonter au début du XVIIe siècle. L'ouverture de l'*Orfeo* de Monteverde (joué à Mantoue en 1607) comporte cinq trompettes de tessitures graduées. En 1675 le compositeur vénitien Legrenzi les emploie dans son opéra *Etеocle e Polinice*, tantôt à deux et trois parties, tantôt en solo accompagnant le chanteur.

C'est alors que commence l'âge d'or pour la trompette, considérée au point de vue de la virtuosité : Hændel dans *la Fête d'Alexandre* et dans *Judas Macchabée*, Bach dans l'*Oratorio de Noël*

et la *Messe* en *si mineur*, en font un resplendissant emploi. Seul ou en groupe le noble instrument projette ses gerbes étincelantes. A Buxtehude aussi il sert « chaque fois qu'il veut faire resplendir la lumière ou la joie »[1]. Mais le grand *cantor* sait lui confier, lorsque l'occasion l'y convie, un rôle terrifiant et sinistre, et lui faire au besoin « hurler la rage d'enfer »[2]. D'ailleurs les moyens d'exécution de maints passages nous échappent complètement, et nous sommes portés à supposer que les virtuoses d'alors usaient de « procédés techniques totalement perdus aujourd'hui »[3]. Quoi qu'il en puisse être, ces maîtres justifiaient à l'avance le programme tracé par Berlioz pour l'emploi de la trompette : « Son timbre est noble et éclatant; il convient aux idées guerrières, aux cris de fureur et de vengeance, comme aux chants de triomphe; il se prête à l'expression de tous les sentiments énergiques, fiers et grandioses, à la plupart des accents tragiques. Il peut même figurer dans un morceau joyeux, pourvu que la joie y prenne un caractère d'emportement et de grandeur pompeuse »[4].

Chez Lully les trompettes collaborent avec les timbales pour l'obtention d'héroïques effets. Quatre de ces instruments sonnent la marche d'*Armide*,

1. A. Pirro. *Dietrich Buxtehude*.
2. A. Pirro. *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*.
3. Gevaert. *Loc. cit.*
4. Berlioz. *Loc. cit.*

et les *Jeux Pythiens* en réclamaient cinq. Même ils jouent une gigue pour le Carrousel de la Grande Écurie en 1686[1].

Les exemples sont nombreux et nous n'éprouvons que l'embarras du choix. Gluck, dans l'air de Pylade : « Divinité des grandes âmes », d'*Iphigénie en Tauride*, et dans l'arrivée des chevaliers, au cinquième acte d'*Armide* ; Rameau, dans le duo des athlètes, de *Castor et Pollux* : « Eclatez, fières trompettes », en peuvent témoigner, malgré la décadence de la virtuosité constatée par Jean-Jacques Rousseau s'écriant que « dans le royaume de France, il n'y a pas un seul trompette qui sonne juste »[2]. En Allemagne cependant la trompette s'immisçait jusque dans la théologie, témoin le singulier ouvrage intitulé *Musica parabolica, ou la musique d'après les paraboles, c'est-à-dire éclaircissement de quelques allégories et figures qui existent dans la musique, par lesquelles on démontre très clairement à ceux qui comprennent la musique, les plus importants mystères de l'Écriture Sainte* (1754)[3].

1. V. L. de la Laurencie, *Lully*, et Emile Rhodes, *les Trompettes du Roi*.

2. Dans son *Dictionnaire de musique*, art. *Fanfare*. Il ne parle là, d'ailleurs, que des trompettes militaires, mais sa remarque était susceptible d'une interprétation plus large.

3. Vers la fin du XVIIIe siècle, le célèbre trompettiste Johann-Ernest Altenburg nous apprend qu'un virtuose concertiste emportait avec lui trois instruments : une trompette en *sol*, dite anglaise ; une trompette en *fa*, dite française, et une trompette en *ré*, dite

Avec Haydn s'ouvre la période dans laquelle le caractère spécialement harmonique de la trompette, sobrement mais judicieusement traité, va nous apparaître sous son véritable jour. Nous nous bornerons à en citer quelques exemples : pour ce maître le chœur final des *Saisons*, pour Beethoven l'andante et le finale de la Ve symphonie; pour Weber le finale du premier acte d'*Euryanthe;* pour Mendelssohn la Marche nuptiale du *Songe d'une nuit d'été ;* pour Auber la coquette sonnerie de l'ouverture de *Fra Diavolo.*

Mais l'héroïsme et la joie ne sont point les seuls apanages de la trompette. Dans la douceur ses sons offrent une poésie mystérieuse et noble, étrangement prenante. Lorsque un lent *crescendo* intervient alors, il semble qu'un rayon de lumière, surgissant de ce clair-obscur, vienne illuminer de sa pureté les autres teintes de l'instrumentation. Cet effet se réalise pleinement dans l'ouverture d'*Iphigénie en Tauride*, dans la cantilène de Don Ottavio au deuxième acte de *Don Giovanni*, et dans l'air de Rezia au deuxième acte d'*Obéron.* L'impression de douceur religieuse n'a jamais été si admirablement produite que dans l'accompagnement du chœur

Dieu d'Israël, père de la nature,

allemande (*Versuch einer Anleitung zur hersischer musikalischen Trumpetkunst*, Halle, 1795).

au début du deuxième acte du *Joseph* de Méhul ; « les voix s'élèvent, presque seules, vers le ciel immense où n'a point encore pâli le scintillement des étoiles. Deux cors et deux trompettes murmurant les notes de l'accord parfait semblent annoncer le prochain rayon de l'aube. Chant religieux, voix de la nature, effusion de tendresse, écho du souvenir, tout cela vibre en cette page mystérieuse et sublime »[1].

Nous retrouverons la trompette aux paragraphes suivants. Signalons son très rare emploi dans la musique de chambre, en une *Sonata à 5* de Vincenzo Albrici, compositeur italien du XVII[e] siècle, écrite pour deux violons, deux trompettes et un basson ; et, plus près de nous, dans deux septuors, l'un de M. Saint-Saëns, l'autre de M. E. Duvernoy.

Ne quittons point la trompette sans rapporter son triomphe le plus extraordinaire peut-être : il s'agit de la lutte entre un chanteur et un trompettiste allemand d'un prodigieux talent et fort admiré à Rome, pour lequel Porpora avait écrit l'accompagnement obligé d'un air composé à l'intention de son élève le fameux soprano Carlo Broschi, dit Farinelli. « L'air commençait par une note tenue en point d'orgue, et tout le trait de la ritournelle était ensuite répété dans la partie du chant. L'instru-

1. René Brancour. *Méhul* (dans la collection des *Musiciens célèbres*). Il semblerait que les « dolci tube » du *Paradis* Dantesque aient inspiré ici le grand musicien.

mentiste prit cette note avec tant de douceur, il en développa l'intensité jusqu'au degré de force le plus considérable par une progression si insensible, et la diminua avec tant d'art ; enfin, il tint cette note si longtemps, qu'il excita des transports universels d'enthousiasme, et qu'on se persuada que le jeune Farinelli ne pouvait lutter avec un artiste dont le talent était si parfait. Le tournoi cependant continua, faisant honneur aux deux adversaires, mais ce fut en fin de compte le chanteur qui remporta la palme, et l'instrumentiste fut obligé de s'avouer vaincu[1]. »

La trompette, on l'a vu plus haut, occupe dans la littérature une place glorieuse ; celle-ci s'étend sur une vaste période. Le Livre de *Job* nous montre le cheval s'élançant « au son de la trompette », et le Pentateuque, le recueil des Psaumes et les écrits des prophètes citent à maintes reprises le fier instrument. N'est-ce point aussi une voix sacrée, celle que fait retentir Joseph Chénier, secondé par les patriotiques accents de Méhul, dans *le Chant du départ* :

Et du Nord au Midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats !

Mais les poètes entendent la laisser à son légi-

1. Fétis. *Biographie universelle des musiciens*. Voir aussi, pour quelques différences dans le récit de ce curieux duel, Burney : *The present state of music in France and Italy*.

time usage : Nous avons déjà entendu La Fontaine préférer, pour accompagner la voix, le théorbe à la trompette. Boileau, lui, se plaint d'un « rimeur aux abois », qui

Jette là, de dépit, la flûte et le hautbois,
Et follement pompeux, dans sa verve indiscrète,
Au milieu d'une églogue entonne la trompette.

Et Lesage, en son *Turcaret*, met dans la bouche de ce personnage cette phrase digne de M. Jourdain : « Une belle voix soutenue d'une trompette, cela jette dans une douce rêverie. »

Puis voici Béranger disant, dans ses *Adieux à la Gloire :*

J'ose en trompette ériger mes pipeaux.

Notons enfin que, se rencontrant avec l'illustre musicien Heinrich Schütz, qui aimait les « instruments haultains, comme clairons, trompettes et hautbois », le mélancolique Keats croit ouïr, en son *Eve of St-Agnes*, « gronder les trompettes d'argent »[1].

Le clairon est et demeure un instrument exclusivement militaire[2], mais de lui dérive la lignée des bugles et des ophicléides. Outre Villon, qui,

1. Signalons aussi une étrange et puissante comparaison imaginée par M. Wells dans *Tono-Bungay :* « Here and there strange blossoms woke the dark intensities of green with a trumpet call of colour. »

2. Nous n'apercevons d'autre usage de cet instrument que dans le *Divertissement pour clairon avec accompagnement d'orchestre sur des airs slaves*, de Smetana.

nous l'avons vu plus haut, l'a célébré, Barthélemy, aidé de son collaborateur Méry, l'a fait sonner en ce vibrant distique :

> Le clairon, le tambour, les cris qui frappent l'air
> Annoncent Bonaparte aux soldats de Kléber !

Chateaubriand, dans *les Martyrs*, écrit : « Je n'ai jamais entendu, sans une certaine joie belliqueuse, les fanfares du clairon. »

C'est le clairon qui vibre magnifiquement d'un bout à l'autre de l'admirable pièce par où s'achève *la Légende des siècles*, de Victor Hugo : *La trompette du jugement*. Enfin il a inspiré à Emile Zola ces lignes frémissantes : « Gaude empoigna son clairon, l'emboucha, sonna au ralliement d'une telle haleine de tempête qu'il semblait vouloir faire se dresser les morts....... Une envolée de balles l'abattit, son dernier souffle s'envola en une note de cuivre qui emplit le ciel d'un frisson[1]. »

Rappelons aussi « l'air lent et doux finissant par une note aiguë » que Fromentin entendit sonner au loin par « un clairon de cavalerie »[2].

Le *cornet de poste* mérite une mention particulière. Ce petit instrument, que faisaient résonner les postillons, a eu la gloire d'inspirer trois grands musiciens : Bach, dans son *Caprice pour le départ de notre très cher frère*, a écrit, en guise de finale,

1. *La Débâcle*.
2. *Un été dans le Sahara*.

une fugue à trois parties intitulée : *Imitation du cornet du postillon*[1]. Beethoven, pendant un trajet de Teplitz à Carlsbad, en 1812, nota sur son carnet la mélodie émise par cet instrument. Enfin Schubert, dans *la Poste* (en son recueil du *Voyage d'hiver*, précédemment cité), a pris pour ritournelle un air de cornet, parfaitement approprié au sujet.

La Fontaine, dans sa *Psyché*, nous apprend, en narrant « le triomphe de Vénus », que

Glauque de son cornet fait retentir les mers.

Le cornet de poste a inspiré au poète autrichien Nicolas Lenau une de ses plus touchantes poésies : *le Postillon*[2]. Et c'est un des congénères de cet instrument, sans doute, qui résonne dans *la Chasse du Burgrave* de Victor Hugo :

Archers, mes compagnons de fêtes,
Faites
Votre épieu lisse et vos cornets
Nets.

Le *cor* n'est pas moins vénérable par son antiquité que ne l'est la trompette. Les Grecs et les

1. Cette fugue est elle-même précédée d'un mouvement lent intitulé la *Chanson du postillon*, et qui renferme un dessin présentant une frappante analogie avec celui qu'écrivit Hændel pour le morceau instrumental devançant l'entrée des Mages, dans son oratorio *Belshazzar*.

2. Mme de Staël n'entendait pas sans déplaisir, « le cor du postillon, dont les sons aigus et faux semblaient annoncer un triste départ vers un triste séjour » (*De l'Allemagne*).

Romains l'ont connu, et c'est du latin *cornu* que nous vient ce vocable. Primitivement, nous l'avons dit, il fut établi d'une corne de bœuf ou de buffle. La défense d'éléphant fournissait les plus beaux, d'où l'***olifant*** ou ***oliphant**: Oyez *la Chanson de Roland :*

> Roland admis l'olifant à sa buche...[1]

On sait comment Vigny a chanté le héros, au son du cor, « le soir au fond des bois ».

Viennent le ***huchet*** et la ***corne*** ou ***trompe d'appel***. La Boëtie, en son *Traité de la servitude volontaire*, nous montre un chien « accoutumé par les chants au son de la trompe et du huchet ». Et un personnage des *Fâcheux* de Molière s'écrie :

> Dieu préserve, en chassant, toute sage personne
> D'un porteur de huchet qui mal à propos sonne !

Peu à peu le cor de métal apparaît sous la forme circulaire. Il est voué à accompagner les chasses. Au XIIe siècle il figure dans des armoiries. Au XVe Louis XI ordonne que la statue qui s'érigera sur sa tombe le représente vêtu en chasseur avec la trompe de chasse en bandoulière. La science des sonneries ne laisse pas d'être compliquée, et le *Livre de chasse* de Gaston Phœbus, comte de Foix, mentionne, dès le XIVe siècle, quelques *cornures*. Peu après apparaît le *Trésor de la vénerie*,

1. Joinville parle d' « un oliphant de cristal moult bien fait », qui fut offert en présent à saint Louis.

de Hardouin, seigneur de Fontaines-Guérin, contenant quatorze sonneries, dont la notation s'accompagne d'un commentaire versifié[1].

Néanmoins, dès le XVII[e] siècle les *cors* ou *trompes de chasse*, si nous nous en rapportons au P. Mersenne, commencent à élargir leur rôle, et sont réunis pour donner « un concert à quatre ». D'autre part, la première apparition du cor à l'orchestre peut être fixée à l'année 1639, en une scène cynégétique de l'opéra *Le Nozze di Teti e di Peleo*, de Cavalli, où quatre cors se faisaient entendre. Au XVIII[e] siècle Lotti, Scarlatti, Bach, Hændel, Gossec, Gluck l'introduisent définitivement dans l'orchestre. Toujours il sera propre à évoquer les scènes de chasse, mais son royaume déjà s'est agrandi, et Bach sait tirer parti de ce que Mattheson appelle « l'instrument pompeux », pour lui faire évoquer « en notes saccadées... un inflexible motif de quatre notes... avec une impérieuse obstination qui fait penser à l'immuable accomplissement de la volonté divine »[2].

Le cor est employé dans le *Ballet des éléments*, de

1. Charles IX, Louis XIII, chasseurs passionnés, s'intéressèrent naturellement aux sonneries de trompes. Néanmoins ce fut sous le règne de Louis XV, et par les soins de son grand veneur, M. de Dampierre, que s'enrichit le plus beau répertoire de fanfares. Brantôme nous conte que Charles IX « était si adonné à courir après le cerf qu'il en perdoit le dormir, étant à cheval avant le jour ; il se peinoit fort à appeler les chiens, fût de sa voix, fût de sa trompe ». Ambroise Paré affirme d'ailleurs qu'il mourut pour avoir trop sonné de la trompe.

2. A. Pirro. *L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach*.

Destouches et Lalande, joué en 1711, notamment en un court intermède symphonique intitulé : « Bruit de chasse »[1]. En 1751 Rameau le fait entendre à l'Opéra, dans l'ouverture d'*Acanthe et Céphise.*

L'*Hallali* est superbement sonné dans le *Tom Jones* de Philidor, dans l'ouverture du *Jeune Henry* de Méhul, dans le chœur de chasse des *Saisons* de Haydn. On peut aussi rappeler le finale des symphonies sylvestres de ce maître et de Gossec, et citer la parodie de ces fanfares dans un air du *Maître de Chapelle*, de Paer[2].

Hændel a fait un noble usage du cor dans ses opéras de *Radamisto* et de *Rinaldo*. Mais si l'on excepte ces quelques exemples, en y ajoutant un petit nombre de traits heureux chez Haydn et Gluck, on doit convenir que Beethoven a su le premier rendre à cet instrument les honneurs qui lui sont dus, en mettant en évidence la poétique et noble douceur de son timbre, aussi bien que ses facultés épiques. On ne sait vraiment quelles citations choisir au milieu de telles richesses ; bornons-nous donc à rappeler le *Septuor*, la *Symphonie héroïque*, la prière du grand prêtre dans les *Ruines*

1. Vers la même époque, le cor était également employé dans la musique de danse. Lady Montague, en une lettre datée de Vienne, janvier 1717, écrit que « la musique y serait très bonne, si l'on n'avait coutume d'y mêler des cors de chasse qui rendent la compagnie presque sourde ».

2. Rappelons aussi que les chasseurs sont redevables à Rossini d'une belle fanfare pour quatre trompes, composée à Compiègne en 1828.

d'Athènes, le menuet de la VII[e] symphonie, l'air de Léonore du deuxième acte de *Fidelio*, sans parler du sextuor pour deux cors et instruments à cordes ni de la sonate pour piano et cor.

Mozart a fort bien traité le cor, quoique avec moins de variété et d'ampleur. Citons le trio du menuet de sa symphonie en *sol mineur*, ses trois concertos pour cor, son quintette pour cors et quatuor à cordes, et aussi l'emploi comique de l'instrument dans certains passages de *Don Giovanni* et des *Noces de Figaro*.

Mais le magicien par excellence est Weber : « Aucun maître, à mon avis, dit Berlioz, n'a su tirer du cor un parti plus original, plus poétique en même temps et plus complet que Weber. » C'est aussi l'opinion de Gevaert. Les ouvertures du *Freischütz* et d'*Obéron* et les partitions qu'elles précèdent, sans oublier *Euryanthe* ni *Preciosa*, méritent ce bel éloge. « Les sons du cor transportent l'esprit au loin, dans les libres espaces, au sein des vastes forêts, sous l'ombrage des chênes séculaires, ou dans les pays charmants du rêve et de la féerie, aux bords des claires fontaines où l'on entend par les belles nuits d'été résonner les notes mystérieuses du cor d'*Obéron* »[1].

Ces accents mélancoliques, Mendelssohn les a fait chanter dans son admirable nocturne du *Songe*

1. Gevaert. *Nouveau traité d'instrumentation.*

d'une nuit d'été, Meyerbeer dans le duo du troisième acte des *Huguenots* et dans la romance du premier acte de *Robert le Diable*, Félicien David dans le début de son ouverture de *Lalla-Roukh* et Delibes dans celui du prélude de *Sylvia* ; M. Gustave Doret, au 3e acte des *Armaillis*, en en augmentant le mystérieux effet par l'intervention inattendue des altos. Et c'est alors une mélancolie sinistre que celle des sons bouchés de quatre cors réunis par Méhul dans *Frosine et Mélidore* pour une « scène d'horreur silencieuse ». En forçant l'émission du son, en le *cuivrant*, selon l'expression technique, et surtout en dressant verticalement le pavillon des instruments, cette horreur peut éclater plus sinistrement encore, et le même maître nous en procure « un magnifique exemple dans l'explosion finale du duo d'*Euphrosine et Coradin*... Encore sous l'impression de l'horrible cri des cors, Grétry répondit un jour à quelqu'un qui lui demandait son impression sur ce foudroyant duo : « C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs ».

Le cor revêt un aspect solennel dans *la Vestale* et dans *le Milton* de Spontini ; un aspect tendre dans la ritournelle de l'air de ténor au deuxième acte de *la Dame blanche*. Le début de la symphonie en *ut majeur* de Schubert est, grâce à lui, empreint d'une noble grandeur. Quant à Rossini, qui au surplus jouait fort bien du cor, il a su,

notamment dans son *Guillaume Tell*, lui confier avec une égale réussite les phrases chantantes et les périodes joyeuses ou triomphales. Nulle ne l'est plus assurément que l'appel de *Siegfried* si hardiment noté par Wagner ! Enfin, Herold, dans *le Muletier*, a figuré par les notes saccadées des cors le battement du pouls, exemple qu'a suivi Offenbach dans *les Contes d'Hoffmann*.

Le cor ne pouvait manquer de rencontrer chez les poètes le plus cordial accueil. Depuis le *Roman de Renart* nous montrant :

> Li veneor lor cor cornant
> Lesqex vont durement sonnant,

en passant par Tristan, qui nous fait voir, parmi les bois et les montagnes, de mystérieuses déités :

> Dans ce bois ni dans ces montagnes
> Jamais chasseur ne vient encor ;
> Si quelqu'un y sonne du cor,
> C'est Diane avec ses compagnes ;

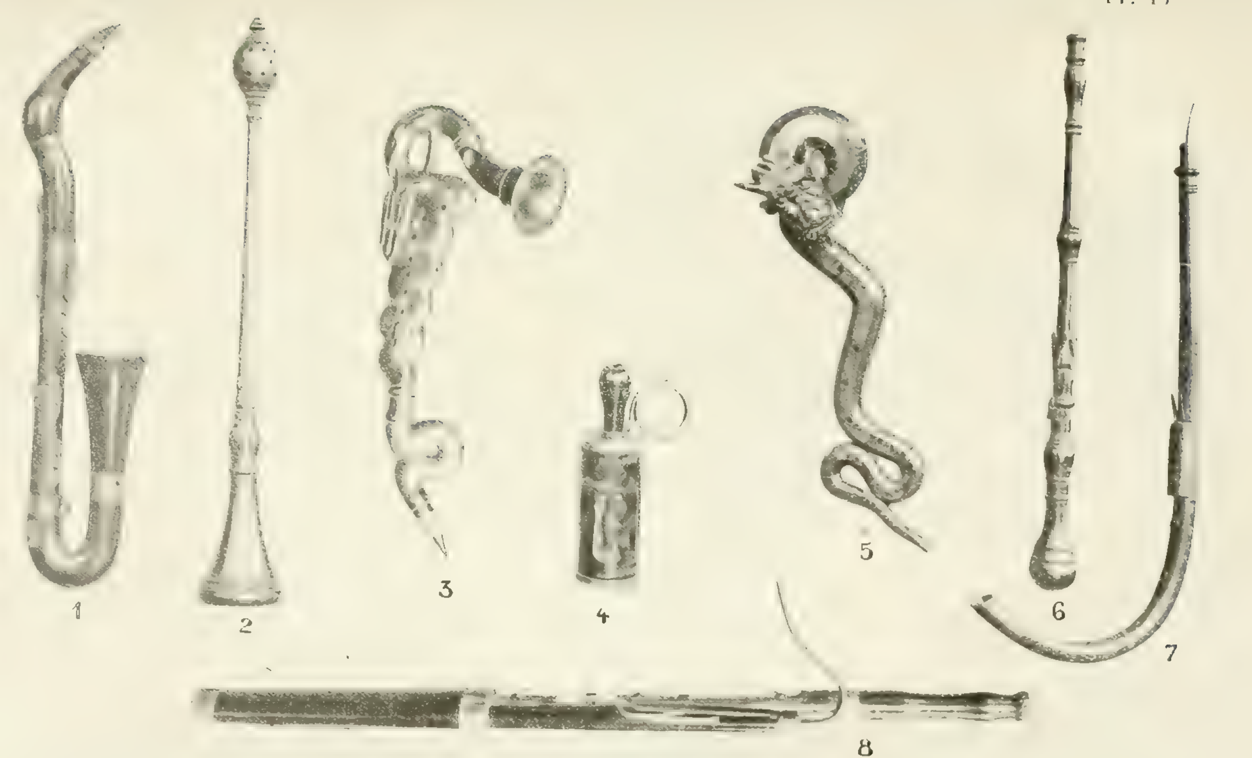
et aussi par La Fontaine, nous faisant entendre aux bois

> Le bruit des cors, celui des voix,

jusqu'à Béranger criant joyeusement :

> Du cor n'entends-tu pas le son ?

sa fanfare résonne à travers nos recueils poétiques. Mais la mélancolie caractéristique du bel intrument



1. Clarinette basse de Desfontenelles (1807). — 2. Flûte eunuque (XVIe siècle). — 3. Clarinette basse de Papalini (XIXe siècle). — 4. Cervelas (XVIIe siècle). — 5. Serpent italien (XVIe siècle). — 6. Hautbois d'amour. — 7. Tournebout ou cromorne basse (XVIe siècle). — 8. Basson allemand (XVIIIe siècle).

Musée du Conservatoire de Paris



1. Trombone à coulisse. — 2. Serpent militaire. — 3. Cornemuse du Nivernais. — 4. Cor à trois pistons. — 5. Trompette de cavalerie (XVIe siècle). — 6. Basse de serpent. — 7. Basse de flûte à bec (XVIe siècle).

Musée du Conservatoire de Paris

s'y montre également : Alfred de Vigny a merveilleusement fait soupirer en un seul vers

Le son lointain d'un cor mélancolique et tendre,

qui vibre aussi à la fin de chaque strophe de *Loys* chez Théodore de Banville.

On sait aussi quel émouvant parti en a tiré Victor Hugo dans *Hernani*, où il se rencontre fortuitement avec son illustre rival :

Ah ! que j'aime bien mieux le cor au fond des bois !

et avec Georges Sand qui perçoit le cor arrivant « comme du fond des bois ».

Stendhal lui-même en aime la sonorité, quand, à propos de Mozart, il trace cette ligne suggestive : « C'est un de ces airs que vous vouliez entendre répéter dans la forêt, par le cor lointain[1]. »

Il convient de mentionner ici l'orchestre de cors formé en 1751 par Maresch, corniste de la chapelle de l'impératrice Elisabeth de Russie. Chacun de ces instruments ne devait donner qu'une seule note. Cet orchestre comprit d'abord trente-sept musiciens, mais leur nombre s'éleva progressivement à quarante-neuf, puis à soixante-quatre, embrassant ensemble une étendue de cinq octaves. L'effet devait être fort curieux et le succès en fut

1. Stendhal. *Histoire de la peinture en Italie.* M. Paul Harel eût pu prendre ces paroles pour épigraphe de sa belle poésie : *les Trompes et les voix.*

immense. Cependant Fétis n'y voyait qu'un résultat mécanique, chaque musicien n'étant qu' « un tube sonore ». On conte à ce sujet qu'un grand seigneur russe disait un jour à un étranger : « Je ne puis vous faire entendre aujourd'hui mon orchestre, parce que mon *si bémol* de la troisième octave a reçu la bastonnade. » On entendit en 1833 un de ces orchestres à Paris[1].

II. — INSTRUMENTS CHROMATIQUES A OUVERTURES LATÉRALES

Le *cornetto* ou *cornet à bouquin*, existait en deux formes : droite et recourbée. Il était formé de deux pièces de bois et percé de sept trous. Quatre individus en composaient la famille : le *dessus*, la *haute-contre*, la *taille* et la *basse*. Leur vogue fut grande au moyen âge et lui survécut longtemps. Le P. Mersenne se délecte à leur sonorité qu'il représente par une comparaison fort poétique, le jugeant semblable « à l'éclat d'un rayon de soleil, qui paraît dans l'ombre ou dans les ténèbres, lorsqu'on l'entend parmi les voix, dans les églises ou dans les chapelles »[2]. Dans l'*Orfeo* de Rossi, le premier opéra joué à Paris, en 1647, Théophraste

1. « Sortis une seule fois de leur vitrine, ces instruments emplirent d'une douceur, d'un éclat d'orgue, la cérémonie du couronnement de Nicolas II. »

(Alfred Bruneau : *La Musique russe*.)

2. *Harmonie universelle*. D'autre part Artusi affirme que leur son imite la voix humaine.

Renaudot remarque, parmi les éléments les plus divertissants, un ballet grotesque dansé par « les monstres de l'Enfer : C'étaient les bucentaures, hiboux, tortues, escargots, et autres animaux étrangers et hideux, qui dansaient au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagants et une musique de mesme ». Bach les emploie dans plusieurs de ses cantates, et deux autres *Orfeo*, celui de Monteverde en 1607 et celui de Gluck en 1762, les placent également dans leur orchestration.

Le ***serpent***, inventé, croit-on, par le chanoine Edme Guillaume vers 1590, appartenait à la même famille. Son nom lui provient de sa forme ondulante, et la fausseté aussi bien que l'irrégularité de ses sons décourageraient les plus indulgents auditeurs. Longtemps il contribua à éloigner de la justesse les voix des chantres d'églises, et il figura aussi dans les musiques militaires. On le voit même utilisé par quelques maîtres dans leurs œuvres orchestrales : ainsi l'ouverture de *Mer calme et heureux voyage*, et l'oratorio *Saint Paul* de Mendelssohn, les préfaces du *Siège de Corinthe*, de Rossini et du *Masaniello* de Carafa, et *les Vêpres siciliennes* de Verdi.

Berlioz l'apprécie en ces termes : « Le timbre essentiellement barbare de cet instrument eût convenu beaucoup mieux aux cérémonies du culte sanglant des Druides qu'à celles de la religion catho-

lique où il figure toujours, monument monstrueux de l'inintelligence et de la grossièreté de sentiment et de goût, qui depuis un temps immémorial dirigent dans nos temples l'application de l'art musical au service divin. Il faut excepter cependant le cas où l'on emploie le serpent, dans les messes des morts, à doubler le terrible plain-chant du *Dies iræ*. Son froid et abominable hurlement convient sans doute alors ; il semble même revêtir une sorte de poésie lugubre, en accompagnant ces paroles où respirent tous les épouvantements de la mort[1]... » Les améliorations apportées à la construction du serpent par Regibo (1780), par Baudoin et par Forveille donnèrent naissance au **basson russe**, d'où sortit à son tour l'**ophicléide**.

Ce « serpent à clefs » fut inventé en 1817 par le facteur français Jean Halary, et presque aussitôt utilisé par Spontini dans son *Olympie*. Herold dans *Zampa*, Meyerbeer dans *les Huguenots* et *Robert le Diable*, accueillirent ses accents farouches, en l'adjoignant au trio des trombones. Dans son ouverture du *Songe d'une nuit d'été*, Mendelssohn a spirituellement choisi la voix discordante de l'ophicléide pour imiter le rugissement du lion en la tragi-comédie de *Pyrame et Thisbé* que Bottom emplit de sa verbeuse suffisance. Berlioz le juge ainsi : « Le timbre de ses sons graves est rude,

1. Berlioz. *Loc. cit.*

mais il fait merveille, dans certains cas, sous des masses d'instruments de cuivre. Les notes très hautes ont un caractère sauvage dont on n'a peut-être pas encore su tirer parti. Le médium, surtout lorsque l'exécutant n'est pas très habile, rappelle trop les sons du serpent de cathédrale et du cornet à bouquin ; je crois qu'il faut rarement le laisser à découvert. Rien de plus grossier ; je dirai même de plus monstrueux et de moins propre à s'harmoniser avec le reste de l'orchestre, que ces passages plus ou moins rapides, écrits en forme de *solos* pour le médium de l'ophicléide dans quelques opéras modernes : on dirait d'un taureau qui, échappé de l'étable, irait prendre ses ébats au milieu d'un salon[1]. »

A propos de ce dernier trait, notons qu'Auber a écrit, dans son *Enfant prodigue*, une marche du bœuf Apis, sous laquelle mugit un ingénieux accompagnement d'ophicléide[2]. Le chanteur Duprez avait composé « un *Requiem* de sa façon, dont un des morceaux, intitulé *Offertoire*, était un trio

1. Berlioz. *Loc. cit.* Il s'agit en tout ceci de l'ophicléide basse, que Berlioz a aussi employé, notamment dans le *Tuba mirum* de sa *Messe des morts*, et dans sa *Symphonie fantastique* où l'a remplacé le *tuba*. Mais il existait également un ophicléide alto, qui ne fut d'ailleurs que rarement utilisé et un ophicléide monstre, contre-basse de la famille, dont le mugissement répandait la terreur..... Voyez plus loin l'opinion de Huysmans qui fait à celle de Berlioz un singulier pendant.

2. V. Théophile Gautier, Feuilleton musical de *la Presse* du 9 décembre 1850.

pour piano, harmonium et ophicléide; la harpe exécutait des trilles auxquels répondaient, dans le grave, les mugissements du gros instrument de cuivre[1] ». George Sand louait Chopin de « n'avoir jamais eu besoin de grands moyens matériels pour donner le mot de son génie. Il ne lui a fallu ni saxophone, ni ophicléide — (ceci à l'adresse de Berlioz, apparemment) — pour remplir l'âme de terreur... »[2].

Le serpent — avec ou sans clefs — n'a guère rampé dans la littérature. Il peut cependant revendiquer ce passage de Chateaubriand, dans *le Génie du christianisme* : « Au frémissement des serpents et des basses, cette hymne faisait résonner les vitraux. » Huysmans, dans ses *Foules de Lourdes*, nous montre une fanfare qui s'avance, « composée d'ecclésiastiques et de laïques parmi lesquels domine un énorme soutanier qui vente, à décorner les bœufs, dans un ophicléide, et en tire des meuglements de vache éperdue »[3]. Quand nous aurons ajouté à ces citations l'assertion suivante, extraite de *la Rue*, de Jules Vallès, qui ne savait probablement pas exactement de quoi il parlait : « Le trombone et l'ophicléide, ces deux articles de fond de l'harmonie », nous aurons tout dit sur cet ins-

1. C. Saint-Saëns. *Les Déesses*.
2. E. Poirée. *Chopin* (dans la collection des *Musiciens célèbres*).
3. Alphonse Daudet attribue à l'un de ses personnages « une parole au son d'ophicléide faite pour les hauteurs de la chaire ».

trument qui ne méritait pas l'abandon où il est tombé[1].

Ici peut trouver place le ***cor des Alpes***, construit en bois, et qui est le chantre poétique du *ranz des vaches*. M[me] de Staël en goûtait la poésie agrestre, et Théophile Gautier en évoquait, d'après une ballade allemande, le charme nostalgique auquel il comparait celui des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire.

Le système des clefs appliqué aux instruments de cuivre est d'ailleurs de beaucoup antérieur à l'invention de l'ophicléide.

Le Bohémien Kolbel, musicien de la chapelle impériale de Russie, l'appliqua au cor vers 1754. Cinquante ans plus tard le Viennois Weidinger en munit à son tour la trompette. En 1810 enfin l'Anglais Halliday construisit un bugle pourvu de cinq clefs[2] qui, nommé ***kent-horn*** ou ***bugle-horn*** en Angleterre, parut sous le nom de ***cor à clef;*** il comprenait trois variétés. Le bugle à clefs n'a guère été employé à l'orchestre. Meyerbeer, aux quatrième et cinquième actes de *Robert le Diable*, a

1. Notons, à titre documentaire, deux succédanés de l'ophicléide, dus à l'ingéniosité du facteur Coeffet : l'*ophimonocléide*, pourvu, comme son nom l'indique, d'une seule clef à l'aide de laquelle on produisait les degrés chromatiques, et l'*emboliclave*, dont les qualités évidentes s'associaient malheureusement à une trop grande fragilité de mécanisme.

2. Prætorius parle, il est vrai, d'un *tenor-cornet* à une clef destiné à produire l'*ut* grave. Mais il s'agit là d'un instrument en bois (V. Mahillon. *Loc. cit.*).

mis en valeur la sombre et poétique sonorité du bugle soprano (V. p. 177, n. 1).

On trouve une forme primitive du bugle mentionnée dès le XIIe siècle :

> Tabors et timbes et bugleraus corner.
> (*Roncisvalis*).

Tennyson, dans sa *Princess*, l'a superbement évoqué :

> Bugle, bugle, blow, set the wild echoes flying,
> Bugle, bugle ; answer, echoes, dying, dying, dying.

Et Banville affirme, dans son *Opéra turc*, que « le bugle naissant nous appelle à grands cris ».

III. — INSTRUMENTS CHROMATIQUES A LONGUEURS VARIABLES

On les divise en deux séries :
1° Instruments à coulisse.
2° Instruments à pistons.

I. Instruments a coulisse. — Cette coulisse, pièce mobile glissant sur le tube principal, est mise en mouvement par la main de l'exécutant, qui augmente ou diminue la longueur de ce tube selon le degré de hauteur des sons à produire. Il va sans dire que cette pièce ne peut s'adapter qu'à un tube longitudinal, en sorte que seuls la trompette et surtout le ***trombone*** ont pu en être pourvus.

Leur commun ancêtre, la ***saquebute***, semble

remonter bien haut dans la conciliante « nuit des temps ». D'aucuns en attribuent l'invention à Osiris, d'autres à Tyrtée. Moins ambitieux, le P. Mersenne affirme en trouver la trace dans un passage, effectivement assez curieux, qu'il dit provenir d'Apulée. Sans discuter les droits, légitimes ou non, du vénérable époux d'Isis, du belliqueux poète athénien ou de l'auteur de l'*Ane d'or*, nous nous bornerons à mentionner la représentation d'une saquebute figurant dans un manuscrit boulonnais du IXe siècle, et nous passerons sans transition au XVIe. Une quittance signée de Christophe Plaisance, « sacqueboute et joueur de haulxbois du roy, » et précédemment citée; d'autre part la relation d'une « Fête donnée dans la cour de la Bastille » le 22 de ce même mois, nous édifient quant à la France. En Italie le trombone, forme modernisée de la saquebute, s'organise en quatuor : ***soprano***, ***alto***, ***tenor*** et **basse.** L'*Orfeo* de Monteverde, à l'aurore du XVIIe siècle, l'emploie en quintette. Bach aussi en fait usage, et Hændel, notamment dans son *Israël en Égypte*, en tire de pompeux effets. Avant de les étudier chez leurs successeurs, écoutons ce qu'en dit Berlioz : « Le trombone est, à mon sens, le véritable chef de cette race d'instruments à vent que j'ai qualifiés d'*épiques*. Il possède en effet au suprême degré la noblesse et la grandeur ; il a tous les accents graves ou forts de la haute poésie musicale, depuis

l'accent religieux, imposant et calme, jusqu'aux clameurs forcenées de l'orgie. Il dépend du compositeur de le faire tour à tour chanter comme un chœur de prêtres, menacer, gémir sourdement, murmurer un glas funèbre, entonner un hymne de gloire, éclater en horribles cris, ou sonner sa redoutable fanfare pour le réveil des morts ou la mort des vivants[1]. »

Gluck a bien compris ces diverses qualités du trombone, et soit qu'il lui fasse parcourir « une gamme foudroyante, dans le chœur des Furies, d'*Iphigénie en Tauride*, soit qu'il unisse trois de ces instruments[2] pour une sorte de réplique d'outre-tombe à l'invocation sublime d'*Alceste* : « Divinités du Styx ! » ou pour annoncer la mort de l'héroïne, il réalise magnifiquement le programme tracé par son génial commentateur.

Mozart, lui aussi, a fait des trombones un merveilleux emploi, et dans le chœur des prêtres de la *Flûte enchantée* il leur a confié la couleur sacerdotale qui empreint cette noble page. Mais c'est principalement dans la scène de *Don Giovanni* où domine la statue du Commandeur, qu'il convient le plus d'admirer la puissance et en même temps la sobriété de leur rôle : « Toute la scène est à étudier

1. *Loc. cit.*

2. Des trois trombones, *alto*, *ténor* et *basse*, le second est le plus employé ; très souvent même, l'orchestre ne comporte que des instruments appartenant à ce type. Mentionnons pour mémoire le trombone *soprano* et le trombone *contre-basse*, fort peu usités.

note par note. Est-il rien de plus dramatique que la montée de ces trombones en octave sous le chromatisme de l'orchestre, rien de plus saisissant que le *crescendo* de ces sons de cuivre ? »[1]

Citons encore l'effet mystérieux d'une pédale grave du trombone dans le *Zampa* d'Herold, alors qu'à la fin de l'acte le corsaire implore ironiquement la statue d'Alice ; et d'autre part l'impression sinistre que causent ces instruments jouant *pianissimo* dans le duo du 2e acte du *Fidelio* et de la Messe en *ré* de Beethoven ; la marche funèbre de *la Vestale*, et tel passage de l'ouverture de *Manfred* et de la symphonie en *si bémol* de Schumann. Veut-on des effets de vigueur? La *Symphonie funèbre et triomphale* et la *Marche hongroise* de Berlioz, l'orage, dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, le *Tuba mirum* du *Requiem* de Mozart où le trombone ténor est employé en solo, en fournissent de frappants exemples[2].

Rappelons encore le solo de l'ouverture des *Francs-Juges* de Berlioz, la belle et longue période inscrite par Mendelssohn dans son *Hymne de louange*, la noble oraison funèbre prononcée dans

1. Ch.-M. Widor, *Loc. cit.*

2. La scène des ruines du Bosphore, dans *le Juif-errant* d'Halévy, doit compter aussi parmi les fastes du trombone : « C'est un beau tableau dans lequel la voix du trombone de M. Dieppo a eu plus de succès que celle de Massol » (Clément et Larousse, *Dictionnaire des opéras*). Dieppo était soliste à l'Opéra et professeur au Conservatoire.

la *Marche héroïque* de M. C. Saint-Saëns, et notons enfin que par des notes brèves à propos détachées ou appuyées, il peut intervenir de très originale manière. L'ouverture du *Freischütz*, le chœur de chasse des *Saisons* de Haydn, où il semble indiquer les abois de la meute, un piquant passage de *la Korrigane*, de M. Widor se présentent naturellement à la mémoire pour illustrer cet *à côté* du rôle des trombones.

On a peu écrit pour eux en dehors de l'orchestre. Il y a donc lieu de mentionner tout spécialement trois *equali* qu'écrivit Beethoven pour quatre trombones ; deux de ces morceaux, adaptés par Seyfried aux paroles du *Miserere*, furent exécutés aux funérailles du maître. Notons enfin un *concertino* pour trombone basse, de Ferdinand David.

Leur place dans la littérature est assez mince. Ils peuvent néanmoins se glorifier d'avoir été nommés sous leur vocable ancestral, par Shakespeare dans son *Coriolan* :

> The trumpets, sackbuts, psalteries and fifes
> Make the sun dance.....

Burton aussi les a évoqués dans son *Anatomy of Melancoly*. En France nous ne les rencontrons guère que chez Joseph Chénier, en son épître *Du pouvoir de la musique*, dédiée à Méhul, où il nous fait entendre :

> Les accords prolongés des trombones funèbres ;

et chez Victor Hugo, lorsque, associant dans une pièce des *Châtiments* deux timbres peu voisins, il s'écrie :

Vibrez, trombone et chanterelle !

La trompette à coulisse a été employée par Bach, qui la désigne sous le nom de **tromba da tirarsi**. Actuellement elle n'est plus en usage, sauf en Angleterre où un certain nombre de virtuoses la jouent encore dans les difficiles parties de trompettes des partitions de Hændel. Ils continuent ainsi les bonnes traditions du célèbre Hasper, « professeur à l'Académie royale de musique et sergent-trompette de la maison de Sa Majesté ».

II. Instruments a pistons. — Le piston constitue un mécanisme à l'aide duquel la colonne d'air peut être allongée par son passage à travers un tube supplémentaire, au moyen d'une simple pression du doigt de l'exécutant. Ce mécanisme comporte deux variétés : le *cylindre rotatif*, généralement employé en Russie, en Italie, en Espagne, aux Etats-Unis et dans les pays germaniques ; et le *piston vertical*, préféré par l'Angleterre, la Belgique et la France. Le nombre des pistons varie de trois à six. On peut, quant à leur fonctionnement, envisager deux procédés ; celui des pistons *descendants*, de beaucoup le plus usité, et celui des pistons *ascendants*, dû au facteur anglais John Shaw.

C'est d'Allemagne que nous vint l'invention des pistons ; mais les Silésiens Bluhmel et Stœlzel qui s'en avisèrent, entre 1813 et 1816, n'en récoltèrent que l'indigence. Spontini, se trouvant à Berlin de 1823 à 1831, fit envoyer à Paris quelques cors, trompettes ou cornets pourvus de deux ou trois pistons. Les mécanismes d'abord assez frustes, furent bientôt perfectionnés par nos compatriotes Meifred et Antoine Halary. Ce dernier construisit en 1830 un *cornet à pistons.* Mais cette dénomination ne fut pas proposée de prime-abord, et l'instrument reçut les noms de *cornet d'harmonie* en France et de *cornopean* en Angleterre. Le nouveau venu triompha en premier lieu dans l'orchestre de Musard, qui en comprenait quatorze représentants. Le cornettiste Dauverné s'écriait avec un juste orgueil : « Le cornet à pistons est tellement répandu aujourd'hui que non seulement il est pour ainsi dire l'âme des quadrilles, mais encore il tient une place importante dans les partitions des plus célèbres compositeurs. » Arban devait confirmer ces éloges : « Le cornet, écrivait-il en 1864, a définitivement conquis le rang élevé que lui assignaient la beauté de son timbre, la perfection de son mécanisme et l'immensité de ses ressources. »

Berlioz ne partageait pas sans réserves cet enthousiasme : « Le cornet à pistons, disait-il, est à la mode en France aujourd'hui, surtout dans un

certain monde musical où l'élévation et la pureté du style ne sont pas considérées comme des qualités bien essentielles; il est ainsi devenu l'instrument solo indispensable, mais pour les contredanses, galops, airs variés et autres compositions de second ordre. L'habitude qu'on a maintenant de l'entendre dans les orchestres de bal exécuter des mélodies plus ou moins dépourvues d'originalité et de distinction, et le caractère de son timbre, qui n'a ni la noblesse des sons du cor, ni la fierté de ceux de la trompette, rendent assez difficile l'introduction du cornet à pistons dans le haut style mélodique. Il peut y figurer avec avantage cependant, mais rarement et à la condition pour lui de ne chanter que des phrases d'un mouvement large et d'une incontestable dignité... Les mélodies joyeuses auront toujours à redouter de cet instrument la perte d'une partie de leur noblesse, si elles en ont, et, si elles en manquent, un redoublement de trivialité [1]. »

Gevaert, de son côté, regrette « l'abus déplorable, maintenu pour la plus grande commodité des

1. Berlioz. *Loc. cit.* Dans ses *Mémoires*, en une lettre à Louise Bertin, il dit aussi : « La popularité incroyable du cornet à pistons a fait aux trompettes chromatiques une concurrence victorieuse jusqu'à ce jour, mais injuste à mon avis, le timbre du cornet étant fort loin d'avoir la noblesse et le brillant de celui de la trompette. » Notons l'amusante parodie qu'en a faite M. Florent Schmitt dans sa *Sérénade* pour piano à quatre mains, où il introduit un thème de valse extrêmement trivial, accompagné de cette indication : « Avec une sonorité grotesquement sentimentale de cornet à pistons. »

exécutants, grâce à la faiblesse ou à l'insouciance des chefs d'orchestre », qui a fait substituer dans l'orchestre le cornet à la trompette. « En effet, ajoute-t-il, le cornet à pistons ne peut remplir le rôle de la trompette..., la puissance et l'accent héroïque lui font défaut, sa voix stridente, mais relâchée, prend une teinte marquée de vulgarité lorsque, isolée des autres sonorités éclatantes, elle se risque à entonner des fanfares militaires. Tout au plus le cornet est-il apte à paraître sans trop de désavantage, à la place de la trompette à pistons, en tant que soprano mélodique des trombones. En s'appuyant sur leurs accords sonores, le timbre du cornet gagne en noblesse et acquiert une expression vraiment dramatique[1]. »

M. Widor confirme des vues si justes : « Bien que le timbre des deux instruments ne pût être comparé, l'un pâteux et commun, l'autre éclatant et fier, on ne s'en préoccupait guère, tant pis pour les oreilles délicates[2]. » Ajoutons que les choses semblent être à peu près remises au point, et que désormais le cornet, renonçant à s'échapper de son honorable et suffisant domaine et reconnaissant la suzeraineté de la trompette, n'essaiera plus d'usurper les prérogatives de cette dernière.

1. Gevaert. *Loc. cit.*
2. Ch.-M. Widor. *Loc. cit.*

Nous l'admirerons donc dans certains épisodes pathétiques, telle que la ritournelle du trio final de *Robert le Diable*[1] ; la marche du quatrième acte de *l'Africaine*, l'accompagnement de l'air de Méphistophélès, dans *la Damnation de Faust*, la scène de la prison du *Faust* de Gounod, et nous jouirons de sa gaîté facile dans la kermesse de ce dernier opéra ou dans le ballet du troisième acte des *Huguenots*.

Le cornet à pistons n'est point demeuré indifférent à la littérature. En allant d'Aix-la-Chapelle à Cologne, en 1838, Victor Hugo, dans son *Voyage aux bords du Rhin*, nous dit avoir rencontré « par instant quelque jeune musicien blond, maigre et pâle..., sa contrebasse couverte d'une loque verte sur le dos, son bâton d'une main, son cornet à piston de l'autre, vêtu d'un habit bleu, d'un gilet fleuri, d'une cravate blanche et d'un pantalon demi-collant.... pauvre diable arrangé par le haut pour le bal et par le bas pour le voyage. » Charles de Bernard, dans *Un homme sérieux*, écrit cette phrase significative : « Je pourrais même apporter un cornet à piston ; mais c'est un instrument qui rappelle le bal masqué, et il n'est peut-être pas assez sentimental pour la circonstance. » L'élégant romancier se trompait, on l'a vu, sur ce dernier point. La poésie peut aussi être consultée, témoin

1. Cette partie fut, à l'origine, confiée à un bugle soprano (voir plus haut, p. 167).

ce fragment des *Odes funambulesques* de Théodore de Banville :

— Si, répondit-elle, il se pique
D'être un merveilleux baryton,
Et malgré son joli physique,
Il fait souvent de la musique
Avec son cornet à piston !

. . . .

Que de fois j'ai voulu les suivre,
Mêlant mon cœur à l'instrument
Qui répand les notes de cuivre,
Comme la gargouille et la guivre
Se mêlent au noir monument !

et l'épître monorime adressée à Charles Garnier par Théophile Gautier, invoquant

Le ténor ou le baryton
Plus faux qu'un cornet à piston.

Tournez autour du piston vainqueur !

clame à son tour Verlaine dans *les Chevaux de bois*.

Le mécanisme des pistons, simplifiant l'usage des tons de rechange nécessaires à la trompette et au cor, s'est appliqué avec succès à ces instruments ainsi qu'aux trombones.

Mais d'abord observons que maints compositeurs, parmi ceux qui écrivirent entre 1835 et 1870, confondirent souvent la trompette à pistons avec le cornet à pistons. Meyerbeer, notamment,

ne s'en est pas fait faute. Depuis lors leurs successeurs ont su clairement discerner l'un de l'autre ; mais on est en droit de reprocher à la plupart d'entre eux leur prédilection pour les sons aigus, qui en est venu à détruire le bel équilibre de la tessiture du noble instrument. Les facteurs les ont naturellement suivis dans cette impasse ; aussi le tube des trompettes, jadis long de deux mètres, s'est-il réduit de près de moitié, et la trompette soprano n'est-elle guère différente du cornet à pistons.

De remarquables sonneries, dans lesquelles l'éclat s'unit à la vélocité d'émission des sons, se rencontrent dans la *Marche et cortège de Bacchus* de la *Sylvia* de Léo Delibes, dans *la Reine Berthe* de Victorin Joncières, dans l'ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo, et le prélude du *Caligula* de M. Gabriel Fauré, etc.

Quant à la puissance, d'une part, et à la beauté mélodique, de l'autre, on en trouvera de nombreux exemples dans l'œuvre de Wagner, notamment dans *Tannhæüser*, *Lohengrin* et *Parsifal*. Ce maître a aussi le premier mis en usage la sourdine qui, introduite dans le pavillon de l'instrument, lui prête une sonorité atténuée, inquiétante et grotesque, dont on a ensuite largement usé et même abusé.

Le cor a, plus encore que sa brillante compagne, étendu ses ressources par l'adjonction des pistons. Le concerto pour quatre cors de Schumann les a utilisées jusqu'aux limites du possible, et même

au delà[1]. On peut aussi consulter son Allegro pour piano et cor, l'*Elégie et Rondeau* pour cor chromatique, de Reissiger, le *Grand Divertissement* pour piano et cor de Thalberg, l'*Introduction et Rondeau* de Kalliwoda, le Trio pour piano, violon et cor et le *Chant pour chœur de femmes*, avec accompagnement de deux cors et harpe, de Brahms. N'oublions pas, pour ceux qu'intéresse la technique de cet instrument, les vingt-quatre trios pour trois cors et les douze trios pour cors et violoncelle de Reicha.

A l'orchestre le cor a considérablement agrandi son domaine. Sa douceur et sa gravité mélodiques peuvent être admirées dans les débuts de la *Roma* de Bizet et du prélude de la *Sylvia* de Delibes, dans divers épisodes de *Paul et Virginie* de Victor Massé et des *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach ; le premier évoquant des chants de matelots et le second des toasts de buveurs ; puis en maintes scènes de *Tristan et Iseult* et en un caractéristique appel de la troisième symphonie de M. Widor. Dans la vigueur, rappelons les joyeuses fanfares des *Scènes alsaciennes* de Massenet et la Chanson du chasseur dans le *Pardon de Ploërmel* de Meyerbeer. Avec une teinte plus mystérieuse elles se font entendre dans

1. « Pas une page qui ne contienne un casse-cou... Les virtuoses en ont une telle peur, qu'ils veulent bien le répéter à l'orchestre, mais l'oser en public, jamais, si grand est le danger » (Ch.-M. Widor. *Loc. cit.*)

l'ouverture de *Geneviève* de Schumann, les Chasses de la *Damnation de Faust* et des *Troyens* de Berlioz.

Le trombone à pistons, très usité en d'autres contrées —notamment en Belgique — ne semble heureusement pas devoir supplanter chez nous le trombone à coulisse. Il convient donc de citer l'exception que constitue le dramatique solo confié au premier par Ambroise Thomas, dans l'introduction à la scène de l'esplanade, au premier acte d'*Hamlet*.

Tout bien pesé, l'invention des mécanismes procurant aux instruments de cuivre à embouchure tous les sons de leur échelle chromatique a-t-elle constitué une amélioration véritable ? Oui, sans doute, puisqu'elle a, en multipliant leurs facultés, augmenté leurs ressources. Toutefois ce progrès ne s'est pas réalisé sans nuire quelque peu à la beauté, à la pureté du timbre. De plus il a entraîné trop souvent les compositeurs à l'abus des nouvelles richesses mises à leur disposition. Beaucoup d'entre eux ont dès lors perdu de vue le caractère propre à chaque instrument, ils l'ont dénaturé et même quelquefois caricaturé. Sans doute les maîtres ont su résister à cette dangereuse tentation, mais combien de disciples y ont cédé sans résistance !

C'est une histoire longue et compliquée que celle des **saxhorns**, et qui a donné lieu à d'innombrables polémiques. Quels que soient cependant les emprunts qu'a pu faire à d'autres facteurs Adolphe

Sax (né à Dinant en 1814), on ne saurait nier la valeur de ses travaux, et tout particulièrement de cette famille des saxhorns qui a rendu son nom justement célèbre. Elle a groupé, en les perfectionnant et en les hiérarchisant, les ***clairons*** et ***basses chromatiques***, les ***basses*** et ***bombardes à cylindres***, le ***clairon***, le ***néocor*** ou ***clavi-cor*** et autres types dus aux remarquables facteurs français A. Halary, Labbaye, Courtois, Raoux et autres.

Cette transformation ne s'est point opérée sans quelques déficits. Ce que l'on gagnait en justesse et en homogénéité, on le perdait en individualité et en originalité de timbre. Mais l'unité de sonorité et de mécanisme valait bien, en somme, certains sacrifices.

Voici le tableau de la famille des saxhorns :

Petit saxhorn (ou ***bugle à pistons***)		***sopranino.***
Saxhorn		***soprano***, parfois, mais improprement, nommé *contralto* ou *ténor*.
—		***alto.***
—		***ténor***, ou plutôt ***baryton.***
—	(ou ***tuba***)	***basse.***
—	(ou ***bombardon***)	***basse grave.***
—	(ou ***tuba***)	***contre-basse***[1].

Ce groupe d'instruments, fort employé dans les

1. Le tuba contre-basse était, avec le cornet à pistons, l'instrument favori du tsar Alexandre III. Ces instruments sont conservés à Petrograd dans la collection du baron de Stackelberg. (V. Alfred Bruneau. *Musiques de Russie.*)

musiques militaires [1], et surtout, cela va de soi, dans les fanfares, peut aussi former un orchestre à part dans l'orchestre symphonique. Les marches, les cortèges, les fêtes populaires représentés dans les opéras comportent souvent un ensemble de cuivres figurant et parfois même se mouvant sur la scène. La marche du Sacre du *Prophète* et celle d'*Aïda* en sont des exemples bien connus. Peut-être en a-t-on quelquefois abusé, et Berlioz — qui le croirait! — s'est plaint de cette « révolution instrumentale », à l'époque où « l'on vit entrer sur la scène les bandes militaires et enfin les grands instruments de Sax, qui sont aux autres voix de l'orchestre comme une pièce de canon est à un fusil [2] ». Théophile Gautier, rendant compte du *Juif errant*, d'Halévy, laissait entendre à ce sujet des doléances encore plus amères : « L'invasion du cuivre, écrivait-il, serait une mauvaise chose au théâtre, et puisque la musique militaire peut jouir avec tant d'avantages du bénéfice des instruments de M. Sax, il ne nous paraît pas utile d'en propager l'emploi dans l'orchestre. Du moins nous voudrions que cela se fît rarement et avec la plus entière réserve [3]. N'est-ce donc pas assez de trois

1. La belle musique de la Garde républicaine compte, sur un effectif de 36 exécutants, 15 musiciens jouant des saxhorns.

2. Berlioz. *A travers chants*. Il n'a cependant pas négligé cette famille, témoin l'apothéose de sa *Symphonie funèbre et triomphale*.

3. « A plus forte raison conviendrait-il de ne pas substituer arbitrairement les fanfares de saxhorns à la musique d'harmonie, ainsi

trombones, d'un ophicléide, de quatre cors, de deux cornets et de deux trompettes, et qu'est-il besoin d'ajouter à cette artillerie formidable? » Et il estime que la « prodigieuse sonorité des quinze sax-tubas unis aux masses de l'orchestre dépasse très certainement le but proposé »[1].

Quant à la littérature, cette famille instrumentale n'y fut que rarement évoquée, notamment en un couplet de *la Belle Hélène*, de Meilhac et Halévy, où l'on nous dépeint « les deux Ajax »

Etalant avec jactance
T'avec jactance (*bis*).
Leur double thorax,
Parmi le fracas immense
Des cuivres de Sax !

Ce que fit aussi Banville en parlant d' « un clairon de Sax » (qui naturellement rime avec Ajax!) et en célébrait

Les Sax aux voix de fer
Jusqu'en enfer[2] !

que cela se pratique à l'Opéra relativement à la « musique de la barque » écrite par Meyerbeer pour le *finale* du IIIe acte des *Huguenots* ». Sans discuter le mérite des instruments de M. Sax, il est un fait certain, c'est que le caractère de la musique de la barque exprimé par l'instrumentation du maître, est tout différent de celui qui résulte de l'emploi des instruments de cuivre (Deldevez, *l'Art du chef d'orchestre*).

1. Feuilleton dramatique de *la Presse* du 26 avril 1852 (V. p. suivante).

2. En commentant ces passages de ses *Odes funambulesques*, le poète s'écrie : « Sax, à qui un peuple hellène eût élevé des statues s'il ne l'eût divinisé, a inventé des familles d'instruments à vent en

Voilà pour la « poésie ». Quant à la prose, voici un fragment des *Lettres à Nanine*, du compositeur Emmanuel Chabrier, qui ne manque pas d'un pittoresque humour :

« La fanfare s'exerce déjà, le soir j'entends, au fond des petites chambres, d'humbles trombones, de prudents saxhorns qui lâchent un bout de note par-ci par-là. On dirait le cri rauque et intermittent de quelque crapaud lointain. Comme çà, c'est déjà laid, mais quand ils jouent tous ensemble, ça devient horrible[1]. »

On doit aussi à Sax les ***instruments à six pistons ascendants et à tubes indépendants***, préférables, quant à la justesse, aux saxhorns précités[2]. Mais leur poids, d'une part, et d'autre part la complication de ce mécanisme s'opposent à leur diffusion. Enfin, Sax est le créateur d'une famille voisine de celle des saxhorns, la série des ***saxotrombas***, dont le tube plus étroit produit un son plus strident[3], et celle des ***sax-tubas*** dans lequel il voulait ressusciter les antiques buccines.

cuivre, tout un orchestre que la voix des ouragans ne peut faire taire, et il a fait des réalités de toutes les métaphores inventées par les épopées et par les apocalypses à propos des trompettes d'airain ».

1. Cité par M. Georges Servières : *Emmanuel Chabrier.*

2. M. Saint-Saëns a employé deux trompettes à six pistons dans *le Déluge*.

3. Faisons ici mention, pour mémoire, de la famille des *tuben*, employée par Wagner dans sa *Tétralogie*, et qui se compose de trois individus : *bass-trompette*, *tenor* et *bass-tuba*, joués par des cornistes. Ils s'apparentent, quant au timbre, aux *saxotrombas*.

Ne terminons pas cet exposé sans rendre hommage à ces fanfares possédant « quelque chose de martial et de gai qui convient à leur usage »[1], et généralement à ces attrayantes musiques militaires, où l'on se presse

Pour entendre un de ces concerts riches de cuivre
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins. [2]

1. J.-J. Rousseau. *Dictionnaire de musique.*

2. Baudelaire. *Les petites vieilles* (dans *les Fleurs du mal*).

CHAPITRE IV

INSTRUMENTS POLYPHONES A RÉSERVOIR D'AIR

I. Instruments sans tuyaux et sans clavier.
II. Instruments à tuyaux et sans clavier.
III. Instruments sans tuyaux et à clavier.
IV. Instruments à tuyaux et à clavier.

I. — INSTRUMENTS SANS TUYAUX ET SANS CLAVIER

Le type en est l'*accordéon*, qu'inventa en 1829 le Viennois Damian[1]. Il est constitué par une série d'anches libres en métal que met en vibration l'air contenu dans un réservoir alimenté par un soufflet ; celui-ci est mû par une des mains de l'exécutant, dont l'autre actionne les clefs de l'instrument. L'accordéon est rectangulaire, tandis que la forme hexagonale caractérise son heureux rival le *concertina*, qui date de la même époque, mais est l'œuvre de l'Anglais Wheatstone. Un cer-

1. Pour ses ancêtres, voir p. 117.

tain nombre de musiciens se sont exercés sur cet élégiaque instrument pour lequel furent écrites d'assez nombreuses compositions, telles que les deux concertos et la sonate de Molique, le quintette pour concertina et cordes de Macfarren, l'adagio pour huit concertinas de Silas. On n'en sera pas surpris si l'on considère que ces instruments forment une famille comprenant les concertinas **soprano, alto, ténor, basse** et **contrebasse**. Berlioz a ainsi apprécié les qualités de ce groupe : « L'accordéon, qui pendant quelques années fut un jouet musical, a été le point de départ du concertina et par suite du **mélodium** [1]. Le son du concertina est à la fois mordant et doux : malgré sa faiblesse il porte au loin ; il se marie aisément avec le timbre de la harpe et avec celui du piano [2]. »

Le **mélophone**, inventé en 1837 par notre compatriote l'horloger Leclerc, appartient à la même famille : il affecte la forme d'une guitare de grandes dimensions. Le **cecilium**, dû à Quentin de Gromard (1861) et offrant l'apparence d'une sorte de violoncelle, appartient à la même catégorie.

Sans Paul Hervieu l'accordéon ne pourrait revendiquer la moindre place dans le domaine des

1. Voir pour le mélodium, et aussi pour l'harmonium le chapitre consacré aux instruments à clavier.

2. Berlioz. *Loc. cit.*

lettres[1]. Qu'il remercie donc l'auteur de *Bagatelle* d'avoir tracé dans cette pièce les paroles suivantes : « Vos lectures sont somnifères. Quand vous avez un livre entre les mains, par les sons que vous en tirez cela devient un accordéon. »

II. — INSTRUMENTS A TUYAUX ET SANS CLAVIER

Voici d'abord la série des **musettes** et des **cornemuses** ; le réservoir, formé d'une outre en peau, des premières étant alimenté par un soufflet, celui des secondes par le souffle de l'exécutant. Les Romains les connaissaient déjà sous le nom de ***tibia utricularis***, et Procope les désigne comme des instruments guerriers de l'infanterie romaine. En outre Suétone prétend que Néron en jouait. Diodore de Sicile en attribuait l'invention à un certain Daphnis. En descendant le cours de l'histoire nous voyons la cornemuse figurer dans la nomenclature donnée par Guillaume de Machault des instruments qui composaient l'orchestre de Charles VI ; et Froissart la signale comme ayant fait partie des musiques qui jouèrent au siège de Valenciennes.

Puis la faveur s'éloigne de ces instruments pour

1. L'on m'objectera peut-être que Banville l'a deux fois placé en ses *Odes funambulesques*, mais ce fut simplement pour octroyer, grâce à lui, une rime inégalablement opulente à *Odéon*.

ne leur revenir qu'au XVIIe siècle. Le P. Mersenne constate que « lorsqu'on a ouï la musette entre les mains de ceux qui en jouent en perfection... il faut avouer qu'elle ne le cède point aux autres instruments ». On l'habille de velours et de soie, elle figure aux fêtes de la cour, et les ***cornemuses du Poitou***, particulièrement renommées, ont leur place dans la bande instrumentale de la Grande écurie. Au XVIIIe siècle Philippe Chédeville fut envoyé à l'Opéra pour y jouer de la musette. On lui doit, en collaboration avec son frère Nicolas, une suite de pièces pour deux musettes.

Ces instruments produisent des sons assez variés par l'air qu'y insufflent la bouche ou le soufflet en sortant par trois chalumeaux nommés le grand et le petit *bourdons*, et la *flûte* (qui serait plus logiquement dénommée « le hautbois », puisqu'elle comporte une anche). La musette a donné son nom à des airs de danse fort gracieux. Elle devait donc, ainsi que sa sœur, offrir de grands agréments aux auditeurs.

Les vezes, bouzines et cornemuses sonnèrent harmonieusement,

nous assure Rabelais, en son *Pantagruel ;* et Ronsard a pris la peine, en seize vers, de nous peindre l'action du pâtre qui

> Comme saisi d'une angoisseuse peine,
> Pâle et pensif, avec le triste son
> De sa musette ourdit cette chanson.

Mais d'autres poetes — moindres à la vérité — professent un goût opposé :

> De gros ménétriers, gonflant tous leurs poumons,
> Sous leurs doigts font crier leur aigre cornemuse.

écrit Parseval-Grandmaison ; et le chevalier de Piis s'exclame encore plus dédaigneusement :

> Peste soit du fausset de l'âcre cornemuse !

Quoi qu'il en soit, en France comme en Italie et en Angleterre, en Ecosse ou en Russie ; ***cornemuse, pibole, chevrette, vèze, loure, biniou, saccomuse, piva*** ou ***zampogna***[1] ***bag-pipe***[2], ***pibroch, walnica***, ont longtemps vibré et vibrent encore.

On a parfois imité à l'aide d'autres instruments le son de la cornemuse, pour des effets champêtres, notamment Boieldieu dans *la Dame blanche* et Meyerbeer dans *le Pardon de Ploërmel ;* enfin on possède une *Messe pastorale* de Natale, dont l'offertoire renferme une partie de cornemuse obligée. — En Angleterre, le « Queen's piper » Ulleam Ross avait réuni une collection de 243 marches et airs divers écrits pour son instrument.

1. Dante a introduit la zampogna (ou sampogna) dans son Paradis :

> .....si come al pertugio.
> Della sampogna vento che penetra.
>
> (*Canto* XX.)

2. Et non *bug-pipe*, ainsi que l'orthographie à tort Victor Hugo : « Tu m'as pourtant assez ennuyé avec ton bug-pipe. On appelle ça biniou en Bretagne » (*Les Travailleurs de la mer*).

Aussi la poésie anglaise n'a-t-elle pas oublié le *bag-pipe*. Chaucer le mentionne :

> A bagpippe welle couth he blowe and sowne.

Shakespeare parle du bourdonnement d'une cornemuse du Lincolnshire. Mais nos poètes ne l'ont pas non plus négligée. Lamartine, dans *Jocelyn*, nous montre

> La musette vidant son outre dans les airs.

Brizeux a inscrit dans *les Cornemuses* une pittoresque évocation de la *piva* italienne [1] ; et Maurice Rollinat a nommé *la Cornemuse* une courte et intense poésie qui débute ainsi :

> La cornemuse dans les bois
> Geignait comme le vent qui brame.

Parmi les prosateurs rappelons Beaumarchais dans *le Mariage de Figaro* : « Tous nos jeunes vassaux des deux sexes sont en bas avec les violons et les cornemuses » ; et Fromentin, dont le *Dominique* entend retentir « la musique aigre et cadencée des cornemuses jouant un air de contredanse ». George Sand, dans *les Maîtres sonneurs*, a justement indiqué l'impression produite sur les paysans par la musette, qui sait interpréter les récits du « vent qui cause dans le feuillage et de l'eau qui grelotte au long des cailloux. Ce méchant bout

1. Sonne, sonne, ô piva ; sonne, instrument sauvage !

de roseau, çà parle, çà dit ce qu'on pense... çà aime comme avec le cœur, çà vit, çà existe! »[1]

De cette famille ***l'orgue de Barbarie*** est le membre le plus connu. Il n'a d'ailleurs rien de commun avec son appellation géographique, simple corruption du nom de *Barberi*, facteur italien qui l'inventa. Il se compose d'une caisse dans laquelle des tuyaux de bois et de métal sont actionnés par des cylindres mus par une manivelle. Déjà il était en vogue à la fin du XVIIIe siècle, et le P. Engramelle publia en 1775 une *Tonotechnie, ou art de noter les cylindres des serinettes, des orgues portatifs*, etc.[2]. A ce genre de mécanisme appartiennent la ***merline*** et la ***serinette*** (d'abord nommée ***turlutaine*** et originaire de Nancy). L'éducation vocale des serins tint une grande place au XVIIIe siècle, ce qui n'empêchait pas le prince de Ligne de dire : « L'éducation n'est qu'une serinette, j'aime mieux le chant de l'alouette que celui de l'oiseau le mieux appris[3]. »

1. Faisons remarquer, à titre de curiosité, que la cornemuse a été employée comme terme de comparaison par Ambroise Paré et par Bossuet, le premier pour représenter la forme du ventricule et le second celle du poumon. Dickens s'en est servi pour railler les discours des membres du Parlement, qu'il nomme « le bourdonnement des bag-pipes parlementaires » (*David Copperfield*).

2. Dès l'âge de trois ans, le futur compositeur de *l'Etoile du Nord* prêtait l'oreille aux airs joués par les orgues de Barbarie, et les retrouvait ensuite sur le piano (V. L. Dauriac, *Meyerbeer*).

3. Une boutade de Taine, en son *Voyage aux Pyrénées*, nous affirme que sur huit jeunes filles apprenant la musique, une seule devient musicienne. « Des sept autres, trois deviennent de bonnes orgues de Barbarie, quatre de mauvaises orgues de Barbarie. »

Les *jeux de flûte* de l'ingénieux Davrainville jouirent d'une grande réputation. L'un d'eux, commandé par le roi Louis-Philippe, fut donné par lui aux sous-officiers de la corvette *Recherche* qui fit le tour du monde. Nommons aussi le ***panharmonico mathématique*** dû au Hongrois Bulyowski, et les orgues mécaniques d'Yver et de Gavioli.

Ces divers instruments n'ont pas laissé de marquer leur légère empreinte dans la littérature. Béranger, en sa touchante èt jolie « Chanson-prospectus » destinée à favoriser la vente des œuvres d'Emile Debraux, écrivait :

Debraux dix ans régna sur la goguette,
Mit l'orgue en train et les chœurs des faubourgs ;

et l'on trouve dans *le Poème de la Jeunesse* de Félix Frank une invocation émue adressée à *l'orgue de Barbarie*, dont voici le vers initial :

Je t'aime, orgue banal résonnant jusqu'aux nues ![1]

Du même instrument a été évoquée, en un poème accompagné de musique,

L'âme du son qui pleure en ce coffre d'ébène.
(René Brancour, le *Château du rêve*.)

1. M. Jean Richepin a été aussi bien inspiré dans sa *Chanson des gueux*, lorsque des *Variations de printemps* et des *Variations d'automne* sur l'instrument populaire lui font ouïr

Un air d'orgue arrivant sur le vent printanier.

puis

La voix lamentable et meurtrie
Des vieux orgues de Barbarie.

Victor Hugo ne partageait pas cette prédilection et, si nous en croyons Théophile Gautier, il haïssait principalement les orgues de Barbarie.

Enfin, Mme de Genlis, dans *l'Emploi du temps*, constate que « l'on a perfectionné d'une manière surprenante le mécanisme des serinettes et des orgues de Barbarie, vulgairement appelés turlutaines ». Néanmoins, et en dépit de tous les perfectionnements, l'on ne saurait considérer comme un éloge l'opinion de Mérimée mandant à son inconnue que « Mademoiselle Alboni chantait admirablement, avec l'expression d'une serinette ».

III. — INSTRUMENTS SANS TUYAUX ET A CLAVIER

Le principe en est identique à celui qui régit l'accordéon et le concertina. Un format plus ample et l'addition d'un clavier les en différencient. L'***orgue expressif,*** inventé par Grenié au début du XIXe siècle, perfectionné par son élève Mullet, puis par Charmeron, Fourneaux, Martin, Rodolphe Dietz et surtout par Alexandre, par Debain et par Mustel, et tour à tour nommé ***mélodium, organino, antiphonel, harmoniflûte, poïkilorgue,*** etc., enfin et surtout ***harmonium,*** a rendu et rend d'utiles services à l'église et au salon. « Les sons du mélodium, écrit Berlioz, étant d'une émission lente, comme les sons de l'orgue à tuyaux, le rendent plus propre au style lié qu'à tout autre, fort convenable au style religieux, aux mélodies douces, ten-

dres et d'un mouvement lent. » On doit à Lefébure-Wély et à César Franck un certain nombre de pièces pour l'harmonium, dont Huysmans a fort justement noté « la voix traînante d'accordéon agrandi »[1].

IV. — INSTRUMENTS A TUYAUX ET A CLAVIER

L'origine de l'**orgue** se rattache évidemment à la **flûte de Pan**, et c'est vraisemblablement de cette dernière que parle la Genèse, qui en attribue l'invention à Jubal[2]. Un orgue véritable, avec tuyaux à anche et à bouche, semble avoir été construit vers 258 ans avant notre ère par l'Alexandrin Ctésibius. Il reçut le nom d'**hydraulis,** à cause de l'emploi de l'eau pour l'égalisation de la pression du vent. Le Talmud mentionne aussi un instrument analogue comme ayant été employé dans le temple de Jérusalem.

Franchissons quelques siècles, et nous voyons l'orgue se dessiner en traits de plus en plus nets. Vitruve le décrit. Tertullien, au IIe siècle de notre ère, parle d'une « armée de tuyaux » dont les sons résonnaient au cours des jeux du cirque. Saint Augustin, dans son *Commentaire du LVIe Psaume*, mentionne, il est vrai, le mot « organum » comme indiquant d'une façon générale des

1. *En route.*

2. Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs,
Soufflant dans des clairons et frappant des tambours...
(VICTOR HUGO : *La Conscience.*)

instruments de musique, mais il en localise d'autre part la signification, en désignant par ce vocable « un instrument de grandes dimensions que l'air chassé par des soufflets rendait sonore ». Un peu plus tard une épigramme en langue grecque, attribuée à Julien l'Apostat, dépeint avec précision une espèce d'orgue : « Voici, y lit-on, un tuyau sonore d'un genre bien différent de ceux que nous connaissons. Cet instrument fait entendre des sons éclatants que le souffle humain n'a point alimentés. Un air qui s'élance d'une prison faite de peau de taureau et pénètre dans la cavité des tuyaux polis, anime ces derniers. En même temps un artiste habile promène rapidement ses doigts sur des touches qui correspondent aux tuyaux, et aussitôt ceux-ci, sensibles à cette pression, font entendre une ravissante mélodie[1]. »

Le poète Claudien se réfère évidemment à un orgue hydraulique dans le passage suivant : « Quelqu'un, d'un léger toucher, fait sortir de profonds murmures, et maniant les langues innombrables du champ des tuyaux de bronze, peut, d'un doigt habile, produire une sonorité puissante, et élever jusqu'à la mélodie les eaux remuées jusque dans leurs profondeurs par le levier massif[2]. » Théodoret signale aussi des orgues pourvues de tubes métalliques. N'insistons pas sur un témoi-

1. *Anthologie palatine*, Liv. IX.
2. *De consulatu Manlii Theodori*.

gnage de saint Jérôme concernant un orgue construit à Jérusalem, et dont les soufflets n'auraient pas consommé moins de deux peaux d'éléphants, puisque l'authenticité n'en est pas certaine. Mais constatons qu'un obélisque érigé à Constantinople par Théodose, à la fin du IVe siècle, représente l'image d'un orgue à huit tuyaux, muni d'un soufflet que font agir les pieds de deux manœuvres.

Au Ve siècle, selon l'affirmation d'un évêque espagnol, les orgues auraient commencé à être utilisées dans les églises[1]. Le pape Vitalien, deux cents ans plus tard, en autorisait l'usage dans le but de soutenir le chant au sein des congrégations religieuses.

Le VIIIe siècle voit l'orgue s'introduire en Angleterre et en France. C'est probablement en 757 que Pépin-le-Bref reçut de l'empereur byzantin Constantin Copronyme un orgue à tuyaux de plomb qui fut installé dans l'église de Compiègne. Le poète Walfride Strabon raconte même à ce sujet une anecdote quelque peu invraisemblable : « La douce mélodie de cet instrument, s'écrie-t-il, fit une telle impression sur les âmes faibles, qu'une femme, perdant l'usage de ses sens par un excès de plaisir, trouva la mort dans cette

1. C'est du Ve siècle que date cette définition due à Cassiodore : « L'orgue est une espèce de petite tour composée de divers tuyaux auxquels le son est donné par le vent des soufflets... avec plusieurs languettes de bois, qui, touchées avec méthode, rendent un chant agréable. »

extase procurée par la suavité inaccoutumée de ces sons harmonieux. »

Vers 826, le calife Haroun-al-Raschid fit présent à Charlemagne d'un orgue aux sons extraordinairement doux qui fut placé dans le palais d'Aix-la-Chapelle. Dès lors les progrès de la facture ne cessent de s'étendre. Au x[e] siècle, saint Dunstan construit un orgue pour l'abbaye de Malmesbury et un certain nombre d'églises.

Les petites orgues prospéraient en même temps que les grandes. C'étaient l'***organum portabile,*** suspendu par une courroie au cou de l'exécutant qui d'une main faisait mouvoir le soufflet, tandis que l'autre se promenait sur les touches; ou le modèle plus volumineux qui exigeait un porteur adjoint à l'instrumentiste[1]; enfin un instrument de dimensions supérieures, que l'on posait sur le sol ou sur un meuble, d'où son nom de ***positif*** (du latin *positus*). La ***régale***, dont le nom provient de ce qu'on fit don à un roi du premier exemplaire qui en fut construit, était une variété du positif, d'un très petit format, souvent enfermée dans une boîte ou dans le tiroir d'une table[2] (V. p. 85).

1. Le trop fameux Gilles de Rays possédait plusieurs paires d'orgues grandes et petites, dont les sons le mettaient dans un tel ravissement qu'il s'en fit construire de portatives destinées à l'accompagner dans ses moindres déplacements (D[r] Cabanès, *Légendes et curiosités de l'Histoire*).

2. Jodelle mentionne :

. . . . les regales
Aux sept tuyaux de Pan archadien égales

Au xe siècle apparaît l'orgue fameux de la cathédrale de Winchester, dont un poème latin a célébré les mérites. Soixante-dix hommes étaient nécessaires pour en faire mouvoir les vingt-six soufflets appelés à remplir de vent quatre cents tuyaux. « La musique, ajoute l'enthousiaste inconnu, ressemble au tonnerre, on l'entend d'un bout à l'autre de la ville, et la renommée en vole à travers toute la contrée[1]. » Ajoutons que les organistes étaient contraints d'attaquer de toute la force de leurs poings le levier dur et rebelle.

Au XIIe siècle l'usage de l'orgue se répand dans l'église de France. Témoin ce passage de Wace, dans le *Roman de Brut* :

Moult oissies orgues sonner
Et clercs chanter et orguener[2].

Au XIVe siècle l'orgue de la cathédrale d'Halbers-

La *Satire Ménippée* en parle : « Le charlatan estoit monté sur un petit eschaffaut, jouant des régales en tenant banque ».

1. Cité par Wackerbarth, *Music and the Anglo-Saxons*.

2. Pendant longtemps la fonction d'organiste fut dévolue aux membres du clergé. La première dérogation à ce privilège semble dater de 1496, lorsque l'église de Saint-Jacques de la Boucherie confia son orgue à Michel le Piseur, notaire au Châtelet, qui touchait pour cet office les émoluments annuels de six livres huit sols parisis. Remarquons en passant que les orgues, au moyen âge, étaient parfois ornées de figures aussi fantastiques que les sculptures des églises où elles résonnaient. Huysmans conte qu'en visitant l'église de Saint-Savin, dans les Basses-Pyrénées, il y vit « un vieil orgue démantibulé du moyen âge, bien étrange ; les pédales, quand on les remue, mettent en branle les mâchoires de têtes fantastiques qui tirent la langue aux ouailles. Ces mascarons dont les grimaces, dans un temple, surprennent, sont en bois, gaiement sculptés et violem-

tadt marque une étape importante dans la facture toujours en progrès. On en est redevable au prêtre Nicolas Faber, qui l'avait pourvu de vingt soufflets et de trois claviers. Au XVe siècle, l'invention des pédales vient apporter à l'instrument de nouvelles ressources.

Au commencement du XVIe siècle, les *Suppositi* de l'Arioste, donnés au Vatican, s'ornèrent d'intermèdes avec divers instruments dont « un petit orgue aux sons variés ».

L'histoire des divers perfectionnements apportés au plus complet des instruments demanderait une longue et minutieuse étude. Nous devons nous borner à signaler quelques importantes significations, telle que le *levier pneumatique* de l'Anglais Barker, qui révolutionna le mécanisme de la soufflerie, et les *chambres d'expression* qui permirent de réaliser les plus délicates variétés de nuances.

C'est à Claude Perrault, le célèbre médecin et architecte satirisé par Boileau, que l'on doit l'idée de cette remarquable innovation. « Je cherchai, dit-il, le moyen de donner à l'instrument la faculté de pousser des sons différents en force, pour imiter les accents de la voix et le fort et le faible que le mouvement de l'archet et la variété du souffle produisent dans les violons, dans les flûtes

ment peints » (*Les foules de Lourdes*). La mention des pédales fait supposer que cet instrument est de date un peu plus récente que ne le pensait l'écrivain.

et dans les hautbois. » Sébastien Erard perfectionna ces premiers essais et les appliqua à un orgue destiné à la chapelle de la reine Marie-Antoinette. Grétry lui rendit un juste hommage en ces termes : « J'ai touché cinq ou six notes d'un buffet d'orgues qu'Erard avait rendues susceptibles de nuances ; plus on enfonçait la touche, plus le son augmentait, il diminuait en relevant doucement le doigt : c'est la pierre philosophale que cette trouvaille[1]. » Bien d'autres perfectionnements devaient suivre que nous ne pouvons énumérer ici.

Examinons maintenant d'une façon succincte les éléments sonores dont l'orgue dispose.

Les jeux mis en action par le vent des soufflets se divisent en ces deux catégories :

1° *Les jeux à bouche*, avec tuyau que termine un pied en pointe par où s'introduit l'air.

2° *Les jeux à anche*, avec tuyau muni d'une languette de laiton.

Depuis le plus petit tuyau mesurant huit millimètres jusqu'aux plus gros — en bois et de forme carrée, ceux-là — atteignant une hauteur de douze mètres (ils correspondent aux jeux dits « de trente-deux pieds »), toute la gamme des dimensions se poursuit à travers cette forêt de tubes sonores.

Il faut ajouter au groupe des jeux à bouche la série des *jeux de mutation*, dont les tuyaux sont

1. *Essais sur la musique.*

accompagnés de tuyaux plus petits, faisant entendre les sons harmoniques des premiers. « Lorsqu'ils sont employés dans une juste proportion, la sonorité de l'orgue leur doit cet éclat pénétrant, cette riche harmonie, ce vague indéfinissable qui la caractérisent[1]. »

Parmi les noms des facteurs qui ont marqué leur place dans la facture de l'orgue, nous nous contenterons de citer les principaux. En Angleterre : Jordan, Snetzler, Willis ; en Hollande : Duyschot, Batz, Moreau, Heim ; en Italie : Serassi ; en Allemagne : Schnitzer, Gabler. Mais dans les instruments de provenance allemande il ne faut guère chercher ni la proportion, ni la beauté des jeux ; tout est sacrifié à l'apparence et à l'effet[2]. La facture française brille par des qualités heureusement opposées. Au nombre de ceux qui l'ont

1. Gevaert. *Loc. cit.* Il ne faut donc pas prendre trop au sérieux les reproches adressés à ces jeux par Berlioz, en son *Traité d'instrumentation*, et qu'il exagère encore dans une lettre adressée en 1856 à l'abbé Girod, en disant :

« Quant aux jeux de mutation de l'orgue, c'est le charivari organisé, et je ne puis les entendre sans horreur. » Lamennais en jugeait de même.

2. Même, et sans parler des jeux assurément peu artistiques, tels que la *Vox vinolata* imitant la voix avinée d'un buveur, ou ceux qui imitent le chant du coucou, la voix de l'ours, du bœuf, de l'âne, les tambours et les timbales frappés par des anges, le tonnerre et la pluie, on y peut remarquer des registres destinés à mystifier le public, *Fusschwanz* (queue de renard), *Noli me tangere*, et autres plaisanteries de haut goût tudesque. Les organistes teutons feraient bien de méditer ces paroles de M. Widor : « Il est passé, le temps des cataclysmes à l'orgue, du tonnerre, des tremblants, des chœurs de chèvre appelés *voix humaines*, et de tous ces hochets de nourrices. (Préface à l'*Orgue de Jean-Sébastien Bach*, de M. A. Pirro.)

honorée, depuis Oudin Hestre qui édifia en 1481 l'orgue de la cathédrale de Reims, nous citerons : Lefèvre, Cliquot, Dallery, Dom Bedos de Celles, Callinet, Daublaine, Ducroquet, Merklin, Abbey, et surtout Aristide Cavaillé-Coll, sous la direction de qui furent construits plus d'un millier d'orgues, et qui a porté au plus haut degré de perfectionnement l'instrument auquel son nom demeurera indissolublement attaché. Nommons en France les orgues de Saint-Denis (1841), de la Madeleine (1846), de la cathédrale de Nancy (1861), de Notre-Dame (1867), du Trocadéro (1878), de Saint-Ouen de Rouen (1890) ; sans oublier celles de Manchester, de Sheffield, de Moscou, d'Amsterdam, etc.[1].

Mais le plus important de tous est sans contredit celui de Saint-Sulpice, inauguré en 1862, et modifié en 1903 par M. Charles Mutin, successeur de Cavaillé-Coll. Au reste, et afin de présenter au lecteur un tableau complet des ressources de l'orgue, au point où l'ont amené les plus sagaces améliorations, nous transcrivons ici dans leur ordre logique la liste des éléments sonores de ce merveilleux instrument.

1. Au nombre des principaux instruments dus à la facture étrangère, nous citerons, en Angleterre ceux de Liverpool et de Birmingham (Willis) ; en Hollande, de Rotterdam (Batz) ; en Allemagne, de Weingarten (Gabler), etc. Nommons aussi l'*Orphéol*, du facteur belge Cloetens, qui peut s'appliquer à l'harmonium et au piano et leur communiquer des effets de grand orgue. V. aussi le claviorganum, p. 96, n. 1.

COMPOSITION ACTUELLE DU GRAND ORGUE DE SAINT-SULPICE

CLAVIER de *pédale séparée* (*ut* à *fa*, 30 notes),

1° Principal . . .	32 pieds.	4° Flûte	8 pieds.
2° Contrebasse. .	16 —	5° Violoncelle . .	8 —
3° Soubasse . . .	16 —	6° Flûte	4 —

Laye des combinaisons.

7° Contre-bombarde	32 pieds.	10° Ophicléide . .	8 pieds.
8° Bombarde. . .	16 —	11° Trompette . .	8 —
9° Basson	16 —	12° Clairon. . . .	4 —

PREMIER CLAVIER : *Grand chœur* (*ut* à *sol*, 56 notes).

1° Octave	4 pieds.	8° Basson	16 pieds.
2° Doublette . . .	2 —	9° 1re Trompette .	8 —
3° Plein jeu . . .	7 rangs.	10° 2e Trompette .	8 —
4° Fourniture . .	3 —	11° Basson	8 —
5° Cymbale . . .	4 —	12° Clairon	4 —
6° Cornet	5 —	13° Clairon-doublette. . . .	2 —
7° Bombarde. . .	16 pieds.		

DEUXIÈME CLAVIER : *Grand orgue* (*ut* à *sol*, 56 notes).

1° Bourdon . . .	16 pieds.	7° Flûte harmonique. . . .	8 pieds.
2° Montre	16 —	8° Flûte à pavillon.	8 —
3° Flûte conique .	16 —	9° Bourdon. . . .	8 —
4° Principal . . .	16 —	10° Diapason . . .	8 —
5° Montre	8 —	11° Salicional . . .	8 —
6° Flûte traversière	8 —	12° Prestant. . . .	4 —
		13° Quinte	5 — 1/2

TROISIÈME CLAVIER : *Positif* (*ut* à *sol*, 56 notes).

1° Violon-basse. .	16 pieds.	6° Gambe	8 pieds.
2° Quintaton . . .	16 —	7° Unda maris . .	8 —
3° Quintaton . . .	8 —	8° Flûte octaviante	4 —
4° Flûte traversière. . . .	8 —	9° Flûte douce . .	4 —
5° Salicional . . .	8 —	10° Dulciane . . .	4 —

Laye des combinaisons.

11° Plein jeu . . .	5 rangs.	16° Piccolo. . . .	1 pied 1/3
12° Quinte	2 pieds 2/3	17° Basson . . .	1 — 1/3
13° Doublette . .	2 —	18° Baryton . . .	16 pieds.
14° Larigot . . .	1 — 1/3	19° Trompette . .	8 —
15° Tierce	1 — 1/3	20° Clairon . . .	4 —

Quatrième clavier : *Récit expressif* (*ut* à *sol*, 56 notes).

1° Quintaton . . .	16 pieds.	7° Voix céleste. .	8 pieds.
2° Diapason . . .	8 —	8° Basson - Hautbois	8 —
3° Flûte harmonique. . . .	8 —	9° Voix humaine .	8 —
4° Bourdon . . .	8 —	10° Prestant. . . .	4 —
5° Violoncelle . .	8 —	11° Flûte octaviante	4 —
6° Cromorne. . .	8 —	12° Doublette . . .	2 —

Laye des combinaisons.

13° Fourniture . .	5 rangs.	18° Octavin	2 pieds.
14° Cymbale . . .	4 —	19° Bombarde. . .	16 —
15° Cornet	5 —	20° Trompette . . .	8 —
16° Dulciane . . .	4 pieds.	21° Clairon	4 —
17° Nazard	2 — 2/3		

Cinquième clavier : *Solo* (*ut* à *sol*, 56 notes).

1° Bourdon. . . .	16 pieds.	6° Gambe	8 pieds.
2° Flûte conique .	16 —	7° Kéraulophone .	8 —
3° Principal . . .	8 —	8° Violoncelle . .	8 —
4° Flûte harmonique. . . .	8 —	9° Prestant. . . .	4 —
5° Bourdon . . .	8 —	10° Flûte octaviante.	4 —

Laye des combinaisons.

11° Cornet. . . .	5 rangs.	16° Octavin	2 pieds.
12° Quinte. . . .	5 pieds 1/3	17° Septième . . .	2 — 2/7
13° Octave. . . .	4 —	18° Bombarde. . .	16 —
14° Tierce	3 — 1/3	19° Trompette. . .	8 —
15° Quinte. . . .	2 — 2/3	20° Clairon	4 —

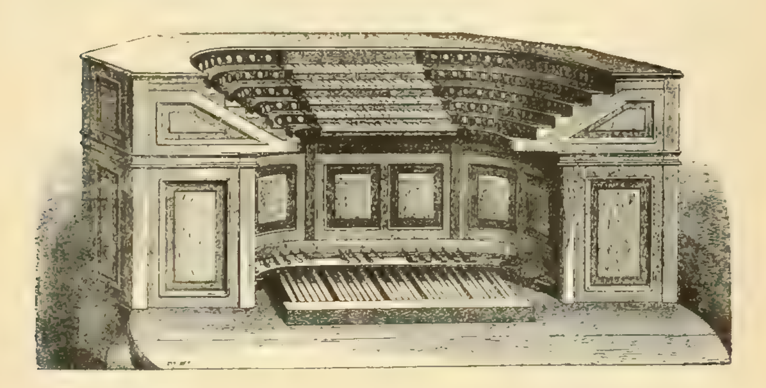
Chamade : Trompette (8 pieds).

Pédales de combinaison.

1° Tirasse Grand chœur.
2° Tirasse Grand orgue.
3° Tirasse Récit.
4° Anches Pédale.
5° Octaves graves Grand chœur.
6° Octaves graves Grand orgue.
7° Octaves graves Récit.
8° Octaves graves Solo.
9° Anches et combinaison Grand chœur.
10° Anches et combinaison Positif.
11° Anches et combinaison Récit.
12° Anches et combinaison Solo.
13° Accouplement Grand chœur sur lui-même.
14° Accouplement Grand orgue sur Grand chœur.
15° Accouplement Positif.
16° — Récit.
17° — Solo.
18° — Récit sur positif.
19° Expression.
20° Anche Chamade.
21° Trémolo Récit.

Enregistreurs de combinaisons.

Gauche	Droite
Combinaisons Pédale.	Même disposition qu'à gauche.
Combinaisons Grand chœur.	
Combinaisons Positif.	
Combinaisons Récit.	
Combinaisons Solo.	



Disposition des claviers du grand orgue de Saint-Sulpice
Construit au xviiie siècle. Reconstruit en 1862 par A. Cavaillé-Coll.
Modifié en 1903 par M. Ch. Mutin.

Tels sont les divisions et moyens de mise en œuvre de cet ensemble de 6.706 tuyaux. Une attestation suffit pour terminer, c'est celle du plus renommé des organistes allemands, Adolphe Hessé, qui écrivait en 1867, après un voyage artistique à travers l'Europe : « Je dois déclarer que de tous les instruments que j'ai vus, examinés et touchés, celui de Saint-Sulpice est le plus parfait, le plus harmonieux, le plus grand et réellement le chef-d'œuvre de la facture d'orgue moderne. »

« L'orgue et l'orchestre sont rois tous les deux, ou plutôt l'un est empereur et l'autre pape ; leur mission n'est pas la même, leurs intérêts sont trop vastes et trop divers pour être confondus. » Cette affirmation de Berlioz est à juste titre combattue par M. Widor : « Si Berlioz vivait encore, s'écrie-t-il, il répudierait ses idées d'autrefois, ou plutôt les idées qu'on lui avait si injustement suggérées. Il y a d'admirables effets nouveaux à tirer de l'ensemble de ces deux puissances, jadis rivales... puissances alliées aujourd'hui, dont la réciproque sympathie ne fera que grandir. » On peut même constater cette alliance dans le passé, en s'autorisant de la *Messe* en *si mineur* et des *Cantates d'église* de J.-S. Bach, de l'*Ode pour la fête de sainte Cécile* et des concertos de Hændel.

La littérature de l'orgue est considérable : les œuvres de Bach, Hændel, Michel Haydn, Fresco-

Timbale (XVIIIe siècle).







Tambourin de Provence. Tambour militaire de l'époque révolutionnaire.

Musée du Conservatoire de Paris



Petit orgue allemand (XVIe siècle).
Musée du Conservatoire de Paris



Grand orgue de l'Église Saint-Sulpice à Paris

baldi, Scarlatti, Clérambault, Marchand, Lemmens, Boëly, Cherubini[1], Mendelssohn, Brahms, César Franck, MM. Saint-Saëns, Widor, Théodore Dubois, Guilmant, Gigout, Vierne, Dallier, Marcel Dupré, etc., forment une inépuisable mine de pièces polyphoniques. Le rôle de ce multiple instrument est immense à l'église : « Il est la voix de l'église chrétienne, et comme l'écho du monde invisible qu'elle manifeste symboliquement. Ses proportions, sa forme ont un aspect architectural, et de ses profondeurs sort un volume de sons suffisant pour remplir l'édifice le plus vaste. Tantôt il provoque le recueillement et la contemplation par une harmonie voilée, mystérieuse ; tantôt il émeut d'une tristesse sainte, ou enflamme les désirs d'une céleste ardeur. Quelquefois il gronde comme l'orage, mugit comme la tempête sous les voûtes tremblantes ; quelquefois on dirait les soupirs des esprits, devinés plutôt qu'entendus, saisis seulement par l'oreille interne[2]. » Déjà Dante avait

1. Il a laissé une sonate pour deux orgues, plus un « air à échos » pour orgue à cylindre, sans compter un « air à échos », pour le Panharmonico (V. p. 194).

2. Lamennais : *Esquisse d'une philosophie*. Lamartine a exprimé une pensée analogue :

... Il élève à Dieu dans l'ombre de l'église
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte en saints élans, à la Divinité,
L'hymne de la nature et de l'humanité.

Il est intéressant de rappeler qu'aux yeux de Louis Veuillot, « Lamartine est un orgue ».

Voir plus bas une citation de Victor Hugo qui complète en les confirmant les précédentes.

noté sa fonction concurrente à celle du chant liturgique :

> Quando a cantor con organi si stea
> Ch'or si ch'or no s'intendon le parole[1].

En dehors de son emploi dans les concertos, messes, symphonies (au premier rang desquelles nous citerons celle en *ut mineur* de M. Saint-Saëns), l'orgue a été maintes fois utilisé dans la musique dramatique, mais toujours motivé par l'action scénique ; il suffit de citer *Zampa*, *Robert le Diable*, *le Prophète*, *la Juive*, *Faust*, etc.

Dans les lettres il occupe une place honorable. Nous ne la ferons cependant pas remonter jusqu'aux passages dans lesquels Virgile, Théocrite et Lucrèce parlent d'un instrument à sept et neuf tuyaux qui n'est sans doute qu'une flûte de Pan. A côté d'un distique cité plus haut, nous inscrirons celui-ci, rapporté par Kastner :

> Et à les lever à la feste refortier,
> Tromper et orguener et après viéler.

Au XIVe siècle Guillaume de Machault s'écrie :

> Et de tous instrumens le roi
> Dirai-je ici, comme je croi, orgue.

Et au XVe Froissart écrit : « Et là ouïs sonner

1. *Divina Commedia* (*Purgatorio*).

et jouer des orgues aussi meslodieusement comme je fis oncques. »

Montaigne apprécie la musique ; il se déclare satisfait de rencontrer en Suisse des salons appelés « poèles », tendus de cuir gaufré et ornés de volières, où on joue de l'orgue, de la viole et de l'épinette ». Mais l'orgue le touche spécialement : « Il n'est, dit-il, âme si revesche qui ne se sente touchée de quelque reverence à considérer cette vastité sombre de nos églises et à ouïr le son dévotieux de nos orgues. » Marguerite de Navarre les nomme aussi avec complaisance.

Milton, dans le XI[e] chant de son *Paradise lost*, a chanté l'orgue et ses jeux ; Robert Browning l'a noblement célébré dans sa pièce mystique : *The musician and the organ.* Mais peut-être est-ce chez Victor Hugo qu'il sied de chercher la plus belle description que cet instrument ait inspirée :

L'ardent musicien qui sur tous à pleins bords
    Verse la sympathie,
L'homme-esprit n'était plus dans l'orgue, vaste corps
    Dont l'âme était partie.
La main n'était plus là, qui, vivante et jetant
    Le bruit par tous les pores,
Tout à l'heure pressait le clavier palpitant
    Plein de notes sonores,
Et les faisait jaillir sous son doigt souverain
    Qui se crispe et s'allonge,
Et ruisseler le long des grands tubes d'airain
    Comme l'eau d'une éponge.

L'orgue majestueux se taisait gravement
Dans la nef solitaire ;
L'orgue, le seul concert, le seul gémissement
Qui mêle aux Cieux la terre[1] ;
La seule voix qui puisse, avec le flot dormant
Et les forêts bénies,
Murmurer ici-bas quelque commencement
Des choses infinies.
(*Dans l'église de... Les Chants du crépuscule.*)

Balzac a pu écrire avec raison que « l'orgue est certes le plus grand et le plus magnifique de tous les instruments créés par le génie humain. Il est un orchestre entier, auquel une main habile peut tout demander ; il peut tout exprimer ». Le poète américain Lowell nous a montré en de beaux vers « l'organiste penché sur son clavier et construisant avec ses doigts errants un pont unissant son chant à la Terre du Rêve ».

L'orgue a aussi servi de thème à de hardies ou piquantes comparaisons. Ainsi Erasme raconte qu'un prédicateur, tonnant contre la mode des plis nombreux dont s'ornaient les costumes féminins, les assimilait à « des tuyaux d'orgue que le diable faisait jouer ». Rabelais nous dépeint, en l'Ile de Quinte-Essence, la jeune dame de « dix-huit cents ans pour le moins », montrant « les orgues desquelles sonnant, faisait ses admirables guarisons. Icelles estoient de façon bien étrange ; car les

1. En 1838 le poète entendit dans la cathédrale de Cologne « un orgue admirable pleurant avec une ineffable suavité » (*Le Rhin*).

tuyaux estoient de casse en canon, le sommier de gajac, les manchettes de rubarbe, le suppied de turbith, le clavier de scammonie ». Et Pascal a magnifiquement dit : « On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme ; ce sont des orgues à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables ; ceux qui ne savent toucher que les ordinaires ne seraient pas d'accord sur celles-là ; il faut savoir où sont les tuyaux. » Ce qu'affirma de l'homme l'auteur des *Pensées;* Melchior de Vogüé, dans son étude sur *le Roman russe*, le rapporte au style, à propos de cet art où excellèrent Tourguénef et surtout Dostoïewski, « d'éveiller avec une ligne, un mot, des résonnances infinies, des séries de sentiments et d'idées ». Ces mots ne semblent pas « écrits en longueur, mais en profondeur; ils traînent derrière eux de sourdes répercussions, qui vont se perdre on ne sait où ; c'est le clavier de l'orgue, ces touches étroites d'où le son paraît sortir, et qui se relient par d'invisibles conduites au vaste cœur de l'instrument, au réservoir d'harmonie où grondent les tempêtes ».

TROISIÈME PARTIE

INSTRUMENTS A PERCUSSION

On peut à juste titre considérer ces instruments comme les plus anciens de tous : frapper l'un contre l'autre des morceaux de bois, de pierre ou de métal ayant été vraisemblablement le premier geste *musical* accompli par une créature humaine [1]. La profusion de ce genre d'instruments dans tous les pays et à toutes les époques est évidente, et de fait, presque tous ceux que nous employons remontent à la plus haute antiquité. L'Orient les apporta à l'Europe, le Moyen âge et la Renaissance les ont utilisés, et nous avons continué à faire de même.

Hegel, distribuant les agents sonores en deux

1. Les anciens, non seulement battaient la mesure en frappant des mains ou des pieds, ceux-ci étant chaussés à cet effet de sandales garnies de métal, mais aussi employaient pour cet usage le claquement « des coquilles, des écailles d'huîtres, et des ossements d'animaux qu'on frappait l'un contre l'autre, comme on fait aujourd'hui les castagnettes, le triangle et autres pareils instruments. » (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*).

classes, selon que leur configuration est linéaire ou superficielle, — soit d'un côté une colonne d'air dans l'intérieur d'un tube ou une corde vibrante, soit de l'autre une surface métallique ou une peau tendue, — estimait que « la direction linéaire domine et produit les vrais instruments musicaux ». Il avait raison, du moins pour la généralité des cas, et la plupart des instruments à percussion n'offrent, au point de vue musical, que des ressources très limitées.

On peut les diviser en deux familles :

I. Instruments autophones.

II. Instruments a membranes.

CHAPITRE PREMIER

INSTRUMENTS AUTOPHONES

I. Instruments sans intonations déterminées.
II. Instruments à intonations déterminées.

I. — INSTRUMENTS SANS INTONATIONS DÉTERMINÉES

Leur rôle principal consiste à marquer le rythme[1], mais ils peuvent en outre servir à d'assez nombreuses applications. Nous allons les passer en revue.

Les *cymbales*[2] sont des plateaux circulaires de bronze que l'on peut faire vibrer de deux manières, tantôt en les entre-choquant, tantôt en frappant

1. Autrefois, les compositeurs notaient de façon assez sommaire l'usage de ces instruments : ainsi, dans le chœur des Derviches, des *Ruines d'Athènes*, Beethoven inscrit simplement : « Ajouter ici autant d'instruments bruyants que possible, castagnettes, cymbales, etc. » Dans la Marche des bohémiens, de *la Fausse magie*, Grétry indique : « Avec cymbales, triangles et autres instruments singuliers. » Voir aussi *Preciosa*, de Weber. C'est ce qu'on nommait la *musique turque*.

2. Ce mot avait jadis le sens de *clochettes*. « Bramer comme une vache sans cymbales » (Rabelais). V. aussi p. 40. C'est aussi dans cette acception que Montaigne parle, en ses *Essais*, d'éléphants portant des cymbales aux cuisses et à la trompe.

l'un d'eux avec une baguette[1]. Pendant longtemps l'usage prévalut de faire jouer les cymbales en même temps que la grosse caisse; « comme si ces deux instruments étaient de leur nature inséparables », écrit Berlioz, qui ajoute : « Dans quelques orchestres même, ils sont joués tous les deux par un seul musicien; une des cymbales étant attachée sur la grosse caisse, il peut la frapper avec l'autre de la main gauche, pendant que de la main droite il fait manœuvrer le tampon de la grosse caisse. Ce procédé économique est intolérable ; les cymbales, perdant ainsi de leur sonorité, ne produisent plus qu'un bruit comparable à celui qui résulterait de la chute d'un sac plein de ferrailles et de vitres cassées[2]. C'est d'un caractère trivial, dépourvu de pompe et d'éclat; c'est tout au plus bon pour faire danser les singes, et accompagner les exercices des joueurs de gobelets, des saltimbanques, des avaleurs de sabres et de serpents, sur les places publiques et aux plus sales carrefours[3]. »

Après avoir exhalé en ces termes pittoresques sa légitime indignation, et plaidé en faveur du divorce de la grosse caisse et des cymbales, dans

1. On trouve un intéressant exemple de cet emploi dans la symphonie en *mi mineur* de M. Henri Rabaud.

2. Berlioz se rencontre ici avec Rousseau, parlant de « cette ferraille de cymbales qui fait un très mauvais effet » (*Sur la musique militaire*).

3. *Loc. cit.*

l'intérêt mutuel des conjoints, Berlioz constate que l'on peut traiter isolément les dernières, « avec le plus grand succès dans mainte occasion. Leurs sons frémissants et grêles, dont le bruit domine tous les autres bruits de l'orchestre, s'associent on ne peut mieux dans certains cas, soit aux sentiments d'une férocité excessive... soit à l'exaltation fiévreuse d'une bacchanale où la joie tourne à la fureur ». Il cite à l'appui le chœur des Scythes dans *Iphigénie en Tauride*, qui convient fort bien pour illustrer le premier cas. Pour le second nous citerons le *tutti* qui précède la conclusion de l'ouverture de *Tannhæuser*. La *Faust-Symphonie* de Liszt (première partie), l'ouverture du *Phèdre* de Massenet, *les Perses* de Xavier Leroux, *l'Apprenti sorcier* de M. Paul Dukas, la *Suite miniature* de M. Théodore Dubois, offrent de bons exemples de l'emploi des cymbales. Dans *le Cimetière*, de M. Gustave Doret, la vibration d'une cymbale par le roulement des baguettes de la timbale souligne l'effet poétique des flûtes encadrant les violons en sourdine au-dessus d'une pédale de clarinette. Les **cymbales antiques**[1], ou **crotales**, plus petites que les modernes, et construites d'après

1. Les anciens attribuaient aux sons des cymbales la propriété d'arrêter la fuite des abeilles et de les rappeler à leurs ruches (V. Ælian, Strabon, Virgile, Pline, etc.). Un musicographe du commencement du XVIIIe siècle, Frédéric-Adolphe Lampe, écrivit un *Traité des cymbales antiques* qui ne contient pas moins de 450 pages, et dans lequel on peut espérer que le sujet est épuisé.

les modèles pompéiens, ont d'abord été insérées par Berlioz dans le *Scherzo de la fée Mab* de son *Roméo et Juliette*. Depuis lors maints compositeurs s'en sont servi, entre autres M. Saint-Saëns dans *Samson et Dalila*[1].

Les cymbales ont peu hanté l'imagination des poètes. Sans doute, dès le XIVe siècle, Eustache Deschamps nous apprend-il que

> Joueurs d'orgues et de cymbales
> Feront mestier es maistres sales ;

et au XVIe siècle du Bellay parle-t-il de « l'enroué des cymbales ». Parfois, ensuite, le mot est pris dans un sens défavorable, d'après la *seconde épître aux Corinthiens*, de saint Paul, en un passage célèbre que Racine, en ses *Cantiques spirituels*, traduit ainsi :

> Sans amour ma gloire n'égale
> Que la gloire de la cymbale
> Qui d'un vain bruit frappe les airs.

L'emploi guerrier de cet instrument apparaît au XVIIIe siècle avec Mollevaut :

> Tout à coup des tambours que l'on n'aperçoit pas,
> L'airain qui sur l'airain résonne avec fracas,
> Mêlent leurs bruits confus aux sons de la cymbale.

1. On a même parfois imité leur sonorité au moyen de la voix humaine. Dans son psaume CL, Schütz a rendu, grâce aux voix dessinant « des motifs rythmiques vigoureux, émis dans l'aigu ou le grave, le bruit déchirant des cymbales ou la cadence lourde des timbales (A. Pirro : *Schütz*).

Puis c'est Joseph Chénier qui, appréciant les effets de douceur de ces frottements de métal, fait frémir

La cymbale voilée aux sombres roulements.

Enfin Victor Hugo, en ses *Châtiments*, la fait magnifiquement vibrer, lorsque, dans la poésie intitulée : *A l'obéissance passive*, évoquant les « Soldats de l'an deux », il s'écrie :

Eux, dans l'emportement de leurs luttes épiques,
Ivres, ils savouraient tous les bruits héroïques,
Le fer heurtant le fer,
La *Marseillaise* ailée et volant dans les balles,
Les tambours, les obus, les bombes, les cymbales,
Et ton rire, ô Kléber !

Et aussi lorsque d'un seul vers il fait jaillir une sonorité musicale en disant :

J'entendais le son clair des tremblantes cymbales.
(*Mon enfance. Odes et ballades.*)

Le *tam-tam*, ou *gong*, offre également, mais avec des dimensions plus étendues, la forme circulaire de la cymbale. Le son de cet instrument, produit par un coup de maillet frappé sur le métal sonore, est « remarquable surtout en ce qu'il augmente après le coup reçu jusqu'à devenir effrayant, et dure fort longtemps »[1]. Il fut entendu pour la première fois à Paris, le 20 septembre 1790, dans la *Marche lugubre* composée par Gossec « pour les

1. Fétis. *Dictionnaire de musique.*

honneurs funéraires... rendus, dans le Champ de la Fédération, aux mânes des citoyens morts à l'affaire de Nancy », morceau dont l'effet fut considérable. « Le bruit aigre (?) du tam-tam (instrument arabe) mêlé à celui des cymbales et des cuivres et interrompu par des intervalles de silence, donnait à l'âme les sensations les plus tristes et inspirait le recueillement[1]. » Cette marche fut entendue aussi en d'autres cérémonies funéraires : obsèques de Mirabeau (1791), translation du corps de Voltaire au Panthéon (1791), pompe funèbre de Hoche (1797), de Joubert (1799), etc.

« Le tam-tam, écrit Berlioz, ne s'emploie guère que dans les compositions funèbres et les scènes dramatiques où l'horreur est portée à son comble ; ses vibrations, mêlées dans le *forte* à des accords stridents d'instruments de cuivre, font frémir ; les coups *pianissimo* du tam-tam à peu près à découvert ne sont pas moins effrayants par leur lugubre retentissement. » Et il cite une scène de la résurrection des nonnes, de *Robert le Diable*. Rappelons aussi les heureux effets du tam-tam dans le *Requiem* de Cherubini, où il est entendu en solo ; dans *les Bardes* de Lesueur, *la Vestale* de Spontini, *la Juive* d'Halévy[2], le *Roméo et Juliette* de Steibelt.

1. *Journal de la Municipalité.*

2. Joignons *la Magicienne*, du même compositeur : « Enfin Halévy, dans sa *Magicienne*, ajouta à tous ces moyens violents de l'instrumentation le tam-tam » (Berlioz, *A travers chants*).

La littérature n'a pas abusé du tam-tam. Bernardin de Saint-Pierre nous montre cependant Virginie, qui « au son du tam-tam de Domingue, se présentait sur la pelouse, portant une cruche sur la tête ». Joseph Chénier, à propos précisément de la marche précitée, félicite « l'harmonieux Gossec », d'avoir fait entendre le lugubre instrument qu'il nomme d'ailleurs « timbre chinois ». Et Théophile Gautier, dans *Albertus*, nous apprend que

Le tam-tam caverneux, comme un tonnerre gronde.

Le ***sistre***, qui eut le privilège de participer, en Egypte, à la célébration des mystères d'Isis, est formé d'une lame de métal ployée en manière de raquette et traversée par des tringles mobiles. On le retrouve en Grèce et à Rome. En Europe, où il subsista encore pendant les premiers temps du moyen âge, il ne tarda guère à être supplanté par le triangle.

Le ***triangle***, dont le nom dit assez la forme, est mis en vibration par une verge de fer qui vient le heurter. Il existait au moyen âge sous le nom de ***trépie***, et se trouve cité par Guillaume de Machault. On en peut tirer pour l'orchestration des effets pittoresques et, n'en déplaise à Berlioz, il peut convenir à d'autres morceaux que ceux « d'un caractère excessivement brillant dans le *forte* ou d'une certaine bizarrerie sauvage dans le *piano* ». Mozart l'a employé dans *l'Enlèvement au sérail.*

Beethoven dans *les Ruines d'Athènes*, Gluck dans *Iphigénie en Tauride*, Weber dans *Obéron* et *Preciosa*, Rossini dans *Guillaume Tell*, Halévy dans *le Juif errant*, Meyerbeer dans *Robert le Diable* et *le Prophète*, Schumann dans le finale de sa première symphonie. Citons encore Liszt en son concerto pour piano, en *mi bémol*, Wagner avec *Tannhæuser*, *les Maîtres chanteurs*, Brahms dans ses *Variations sur un thème de Haydn*, Berlioz dans le Menuet des follets de *la Damnation de Faust*, M. Saint-Saëns dans *la Jeunesse d'Hercule* et dans *Samson et Dalila*, M. Paladilhe dans l'ouverture de *Suzanne*, Grieg en la Danse d'Anitra de *Peer Gynt*. Bien d'autres encore ont utilisé avec un heureux discernement la sonorité tour à tour sauvage ou doucement cristalline du triangle.

Vigny a évoqué, dans son *Héléna*, « des danseurs agitant le triangle d'airain ».

Les **clochettes**, **sonnettes** et **grelots** sont parfois employés pour des effets descriptifs qu'il serait superflu de détailler. Cherubini a fait vibrer les derniers de façon pittoresque dans la *Marche des muletiers*, au deuxième acte de son *Elisa*[1].

Le **chapeau chinois** faisait jadis partie inté-

1. Voir dans *Notre-Dame de Paris* l'amusante description que Victor Hugo fait du mannequin « tellement chargé de grelots et de clochettes qu'on eût pu en harnacher trente mules castillanes..... Cette myriade de sonnettes avec leurs petites langues de cuivre... semblaient autant de gueules d'aspics ouvertes, prêtes à mordre et à siffler ».

grante des musiques militaires. Les grelots et sonnettes fixés à cette coiffure métallique se mettaient à sonner dès que l'on agitait la hampe de l'instrument. « Avec ses nombreux clochetons », écrit Berlioz en le qualifiant de *pavillon chinois*, « il sert à brillanter les morceaux d'éclat, les marches pompeuses des musiques militaires ; il ne peut secouer sa chevelure sonore qu'à des intervalles assez peu rapprochés, c'est-à-dire à peu près deux fois par mesure, dans un mouvement modéré. »

Villiers de l'Isle-Adam, dans son *Secret de l'ancienne musique*, conte gravement qu'un compositeur allemand écrivit pour l'une de ses œuvres une partie de chapeau chinois, dont la seule vue terrifia l'instrumentiste chargé de l'exécuter. Il y avait de quoi... « En effet, le maître allemand, par une jalousie tudesque, s'était complu avec une âpreté germaine, une malignité rancunière, à hérisser cette partie de difficultés presque insurmontables. Elles s'y succédaient pressées, ingénieuses, soudaines ! C'était un défi ! — Qu'on en juge : cette partie ne se composait, exclusivement, que de *silences* ! Or, même pour les personnes qui ne sont pas du métier, qu'y a-t-il de plus difficile à exécuter que le *silence*, pour le chapeau chinois ? ... Et c'était un *crescendo* de silences que devait exécuter le vieil artiste !

« Il se raidit à cette vue ; un mouvement fiévreux lui échappa ! ... Mais rien, dans son instrument,

ne trahit les sentiments qui l'agitaient. Pas une clochette ne remua. Pas un grelot, pas un fifrelin ne bougea ! On sentait qu'il le possédait à fond. C'était bien un maître, lui aussi !

« Il joua sans broncher ! avec une maîtrise, une sûreté, un *brio*, qui frappèrent d'admiration tout l'orchestre. Son exécution, toujours sobre, mais pleine de nuances, était d'un style si châtié, d'un rendu si pur, que, chose étrange, il semblait, par moments, *qu'on l'entendait !* »

Enfin Victor Hugo, dans *le Régiment du baron Madruce*, a fait sonner « le chapeau chinois aux clochettes de cuivre ».

Les **castagnettes**, de race espagnole, servaient déjà, aux temps de l'empire romain, à accompagner les danses des esclaves andalous. Elles se composent de deux petites pièces de bois circulaires et concaves que l'on fait s'entre-choquer. On les emploie par paires, tenues l'une dans la main droite, l'autre dans la main gauche. De grandeurs inégales, la plus grande marque le rythme fondamental, la plus petite les dessins variés qui le surmontent. On les confectionne généralement en bois, et quelquefois en fer. Certaines sont pourvues d'un manche.

Non seulement les Espagnols, mais aussi les Bohémiens s'en servent habituellement : « Les Zingari allaient par troupe avec des tambours de basque et des castagnettes... Les castagnettes

des Bohémiens sont les cymbales des prêtres syriens [1]. »

Parmi les exemples de leur emploi à l'orchestre, en dehors des scènes de danses espagnoles où il est en quelque sorte de rigueur [2], nous citerons les accompagnements de *Zoraïde*, romance de Berlioz, d'une *Chanson espagnole* de Lassen, celui de l'air du baryton dans *la Lyre et la Harpe*, de M. Saint-Saëns, et le dessin rythmique si original du troisième acte de *Samson et Dalila*, du même compositeur.

Il est à peine besoin de mentionner la ***crécelle,*** instrument assurément peu musical, qui en certaines circonstances, et notamment pendant la semaine sainte, remplaçait les cloches, témoin ce vers de Boileau dans son *Lutrin :*

Prenons du saint jeudi la bruyante crécelle.

II. — INSTRUMENTS A INTONATIONS DÉTERMINÉES

Les ***échelettes,*** le ***claquebois***, le ***xylophone***, l'***harmonica de bois***, sont formés de lames ou planchettes de bois, posées parfois sur de petits faisceaux de paille et percutées à l'aide de baguettes. Il en est déjà fait mention par Agricola dès 1529,

1. Voltaire, *Essai sur les mœurs*. Hamilton, dans les *Mémoires du Chevalier de Grammont*, parle d'une femme « armée de castagnettes et d'effronterie ! »

2. L'un des plus typiques est sans doute la danse chantée inscrite par Bizet au deuxième acte de *Carmen*.

et successivement dans Prætorius, Mersenne, qui les nomme du nom générique de *ligneum psalterium*, et dans l'*Encyclopédie*. Quelques-uns sont pourvus d'un clavier. On sait quel effet pittoresque en a tiré M. Saint-Saëns dans sa *Danse macabre*, pour illustrer ce vers du poème de Cazalis :

On entend claquer les os des danseurs.

Les *cloches* n'appellent pas de descriptions[1]. « Elles ont été, dit justement Berlioz, introduites dans l'instrumentation pour produire des effets plus dramatiques que musicaux. » On en construit dans toutes les tonalités, mais leur poids considérable en rend l'emploi peu pratique. Cependant on

1. Celles qui servaient aux cérémonies religieuses étaient fort variées. Au XIIIe siècle, Guillaume Durand, évêque de Mende, les énumère dans son *Rationale divinorum officiorum ;* il en note six espèces : la *squille*, la *cymbale*, la *nole*, la *nolète*, la *campagne* et le *seing ;* chacune d'elles résonnant dans un lieu spécial : cloître, chœur, dortoir, etc. La cloche s'appelait du nom général de *tintinnabulum*. Nous retrouvons la première de ces variétés placée par Dante au *Purgatoire* de sa *Divine Comédie*...

..... se ode *squilla* di lontano.
Che paia il giorno piange che si muore.

(*Canto VIII.*)

Cf. Lamartine dans *La Cloche du village :*

Ce qu'éveille en mon sein le chant du toit sonore,
Ce n'est pas la gaité du jour qui vient d'éclore,
Ce n'est pas le regret du jour qui va finir.

Voir aussi *la Cloche*, de Victor Hugo, et bien d'autres poèmes, notamment *le Chant de la Cloche*, de Schiller ; *The Bells*, d'Edgar Poë ; sans oublier le beau passage des *Cahiers de Jeunesse*, de Renan, où il parle de « la voix des cloches » qui est bien « réellement la voix du ciel ».

utilise, à l'Opéra, pour donner le signal du massacre de la Saint-Barthélemy, dans *les Huguenots*, deux cloches qui, au surplus, ne résonnent qu'à l'octave des sons notés par Meyerbeer. Une petite cloche accompagne un chœur au second acte de *Guillaume Tell*. Les ouvertures de *la Dame de pique* d'Halévy et des *Noces de Jeannette* de Victor Massé, et la dernière partie de la *Symphonie fantastique* de Berlioz, renferment des sonneries de cloches.

On a imaginé, pour les suppléer au théâtre, des calottes hémisphériques, et aussi des tubes de métal, qui produisent de satisfaisants effets. Le premier acte de *Parsifal*, le *Mefistofele* de Boïto comportent d'heureux tintements de pseudo-cloches. M. Widor signale avoir entendu à Moscou « un effet de cloche bien autrement réussi, d'une sonorité bien plus profonde et plus vraie. Le procédé consistait tout simplement en une corde grave de piano tendue dans une gaine de sapin ».

Les **carillons**, tels que ceux dont s'enorgueillissent les clochers de Bruges, de Malines, de Dunkerque, etc., sont formés de cloches frappées par des marteaux, lesquels sont mus tantôt par un mécanisme automatique, tantôt par un clavier qu'actionnent les mains du carillonneur. Victor Hugo les a gracieusement évoqués dans son charmant petit poème *Ecrit sur la vitre d'une fenêtre flamande* :

J'aime les carillons dans tes cités antiques,
O vieux pays gardien de tes mœurs domestiques...[1]

Lamartine a dit dans *Jocelyn* :

Du pieux carillon les légères volées
Couraient en bondissant à travers les vallées,

et Rodenbach s'est promené

A travers la banlieue isolée et malsaine,
Ecoutant dans le soir mourir les carillons.

Jean-Jacques Rousseau considérait comme très ardue la tâche de « composer un bon carillon », car, ajoute-t-il, « c'est toujours une sotte musique que celle des cloches, quand même tous les sons en seraient exactement justes, ce qui n'arrive jamais ». Cependant il cite « un carillon consonnant, composé pour être exécuté sur une pendule à neuf timbres, fait par M. Romilly, célèbre horloger[2] ». Il composa lui-même un *Air de cloches* dont il eut l'idée un jour qu'il passait sur le Pont-Neuf, « impatienté d'y voir mettre en carillon des airs qui semblent choisis exprès pour y mal aller. L'espèce de perfection qu'on a mise à l'exécution ne sert qu'à mieux faire sentir combien ceux qui choisissent ces airs connaissent peu le caractère convenable au sot instrument qu'ils emploient ».

1. Le grand poète a d'ailleurs magnifiquement célébré la musique des cloches dans *Notre-Dame de Paris*. Voir notamment les chapitres intitulés *les Cloches*, et *Paris à vol d'oiseau*.

2. *Dictionnaire de musique*, art. *Carillon*.

La dure épithète mise à part, il faut convenir que l'observation est juste, et aussi que l'*Air des cloches* en question est bien approprié à son objet[1].

Il est curieux de noter que ces sortes d'instruments ont exercé une influence marquante sur les dispositions musicales du célèbre compositeur russe Michel Glinka : « Celles-ci, nous conte-t-il en ses *Mémoires*, s'affirmaient par ma passion pour les cloches et les carillons. J'écoutais avec avidité ces sonorités fortes, et me montrais adroit à imiter le carillonneur sur des bassines de cuivre ; quand j'étais malade on m'apportait dans ma chambre, pour me distraire, de petites clochettes. »

Les ***jeux de timbres*** et ***jeux de clochettes*** (***glockenspiel***), constituent des sortes de réductions du carillon. Lames d'acier ou clochettes sont actionnées par un clavier analogue à celui du piano. Hændel dans *Saül*, Mozart dans *la Flûte enchantée* ont employé le glockenspiel. L'emploi des timbres est devenu très fréquent, et peut-être même en a-t-on abusé. Citons comme exemples de judicieuse utilisation de leurs ressources *la Walkyrie* de Wagner, *Si j'étais roi* d'Adam, *Lakmé* de Léo Delibes, et *la Vierge* de Massenet.

Le ***célesta***, inventé en 1886 par le facteur Mustel, est un perfectionnement des précédents.

1. Cet air et la note qui s'y rattache font partie du recueil posthume qui a pour titre *Consolation des misères de ma vie*.

et ses sons offrent une délicate et mystérieuse pureté. MM. Théodore Dubois, dans sa *Symphonie française*, Widor, dans *la Korrigane*, et Charpentier, dans *Louise*, s'en sont habilement servis[1].

Faut-il signaler au passage la ***guimbarde***, en Italie ***aura***, instrument peu musical, formé d'une branche de fer ployée, tenue entre les dents de l'exécutant, et d'une baguette d'acier que fait vibrer son doigt ? « Si l'on faisait des airs pour des guimbardes », écrivait Jean-Jacques Rousseau, « il faudrait leur donner un caractère convenable à la guimbarde »[2]. Toujours est-il que cet instrument fort ancien, et d'origine asiatique, a eu le privilège d'inspirer, au XVIIIe siècle, un *Essai* sur son *antiquité* et son *mérite*, dans lequel l'auteur anonyme l'assimile à la lyre et en attribue l'invention à Tubal-Caïn, ajoutant qu'il servit vraisemblablement à accompagner le cantique de Moïse lors du passage de la Mer rouge.

La ***boîte à musique*** comprend une série de languettes en métal dont l'extrémité est tour à tour soulevée par la rencontre de pointes fixées sur un cylindre. Celui-ci est mis en mouvement, soit par

1. En terminant ce rapide examen, rappelons le goût dont témoignèrent les musiciens du XVIIIe siècle pour l'imitation des cloches : Byrd, Louis et François Couperin, Schmelzer, Rebel, Dandrieu, et le grand Bach lui-même.

2. On n'en a guère écrit. Cependant la *Gazette musicale* de Leipzig publia en 1816 une description minutieuse de cet instrument, suivie de compositions à son usage.

une manivelle, soit par un mécanisme automatique. Théophile Gautier l'a mélancoliquement déclenché dans la pièce intitulée *les Joujoux de la morte*, appartenant à ses *Emaux et Camées :*

La boîte à musique est muette,
Mais quand on pousse le ressort
Où se posait la main fluette,
Un murmure plaintif en sort.

. . . .

Et des pleurs vous mouillent la joue
Quand la *Donna è mobile*,
Sur le rouleau qui tourne et joue,
Expire avec un son fêlé.

L'***harmonica***, inventé au XVIIe siècle, est constitué par une série de verres de différentes grandeurs que l'on accorde en y versant plus ou moins d'eau. La production du son s'obtient en frottant du doigt le bord des verres, préalablement humecté. Benjamin Franklin, qui donna leur nom définitif aux « verres musicaux », les perfectionna notablement en les fixant sur un axe mis en rotation au moyen d'une pédale[1].

En 1746, Gluck, durant un voyage en Angleterre, exécuta « un concerto sur 26 verres à boire accordés avec de l'eau de source, accompagné par tout l'orchestre ; ceci étant un nouvel instrument de sa propre invention, sur lequel il joue tout ce

1. L'*uranion* de Buschmann et le *mélodion* de Dietz sont des espèces d'harmonicas dans lesquels le bois et le métal remplacent le verre.

que jouerait un violon ou un clavecin. » Cet ambitieux avis du *General advertiser*, une lettre de Walpole et le succès du musicien mirent l'harmonica à la mode, et quinze ans plus tard, dans son *Vicaire de Wakefield*, Goldsmith, se moquant des dames du grand monde, les montrait ne s'entretenant que « de peintures, de Shakespeare et de *musical glasses* ». On doit à Mozart un *Adagio et rondo* pour harmonica, flûte, hautbois, alto et violoncelle ; à Beethoven une petite pièce destinée à *Leonore Prochaska*, tragédie romantique de Duncker ; et à Naumann six sonates pour ces « verres sonores ». Dussek et Hullmandel jouaient habilement de l'harmonica, et cet instrument fit pendant un certain temps partie de l'orchestre de la cour de Hesse-Darmstadt. Enfin Berlioz l'a employé dans sa Shakespearienne *Tempête*. Chateaubriand a audacieusement voué l'harmonica au genre féminin dans ce passage des *Natchez* : « L'oreille d'un mortel croirait ouïr les plaintes d'une harmonica divine[1]. »

1. Théophile Gautier, dans *le Clair de lune sentimental*, parle de

Cette note de chanterelle
Vibrant comme l'harmonica.

De fait, l'harmonica exerce sur les sens une action très vive : « Son timbre mélancolique nous plonge dans un profond abattement, et relâche tous les nerfs du corps, au point que l'homme le plus robuste ne saurait l'entendre pendant une heure sans se trouver mal » (J.-M. Roger : *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, Paris, 1803). Sans doute l'auteur exagère quelque peu !

On a fabriqué des harmonicas de genres divers, parmi lesquels le *clavi-cylindre*, l'*euphone*, le *mattauphone* et le *nagel-harmonica*, formé d'une série de tiges métalliques de tailles différentes que fait vibrer le frottement d'un archet.

CHAPITRE II

INSTRUMENTS A MEMBRANES

I. Instruments sans intonations déterminées.
II. Instruments à intonations déterminées.

I. — INSTRUMENTS SANS INTONATIONS DÉTERMINÉES

Ils appellent la même observation préliminaire que la section correspondante des instruments autophones.

Le ***tambour***[1] et la ***grosse caisse*** sont des caisses cylindriques en bois (ou parfois en métal) recouvertes d'une peau à leurs extrémités. Le premier est frappé par deux baguettes de bois, le second par un maillet de bois recouvert de cuivre et nommé *mailloche*. « L'une des membranes est percutée, l'autre vibre sous l'influence du mouvement vibratoire de l'air renfermé dans le récipient, air dont le mouvement est provoqué par la mem-

1. « Tambour, terme imitatif qui exprime le son de cet instrument guerrier inconnu aux Romains et qui nous est venu des Arabes et des Maures. »

(Voltaire, *Dictionnaire philosophique*.)

brane percutée. » En ce qui concerne le tambour militaire, « sous la membrane inférieure sont tendues côte à côte deux cordes de boyaux, de façon à toucher la membrane dans toute l'étendue de son diamètre. Lorsque cette membrane entre en mouvement sous l'influence de la membrane supérieure, le mode de vibration résultant de l'application des cordes de boyaux entraîne la membrane inférieure à exécuter un nombre de vibrations double »[1].

Si nous en croyons Froissart, ce fut en 1347, lors de l'entrée à Calais du roi d'Angleterre Édouard III, que des tambours se firent pour la première fois entendre sur le sol français. Toutefois le mot primitif de ***tabour*** se rencontre antérieurement. Le *Roman de la Rose* mentionne des musiciens

> Qui tabourent, timbrent et trompent,
> Tant que les nuées s'en dérompent.

(les ***timbres*** paraissent avoir été de petits tambours à main).

Le tabour est parfois appelé ***tabourin*** ou ***bedon*** :

> Estradiots au son de leurs bedons
> Courent chevaulx, font bruire leurs guydons.
> (Clément Marot.)

> Bedons, clarons, clocquettes et sonnettes.
> (Jehan Molinet.)

1. V. Mahillon, *loc. cit.*

Et Montaigne parle du « tabourin qui arme la jeune ardeur des compagnons ».

On sait quel rôle joue le tambour, comme instrument signal, dans les armées. Il offre une grande variété de combinaisons rythmiques, coups et roulements divers[1]. Dans la musique dramatique l'usage en est assez fréquent : Mozart l'a fait battre dans *Cosi fan tutte*, Meyerbeer l'a heureusement associé aux timbales dans la *Bénédiction des poignards* de ses *Huguenots*. Consulter aussi Bizet dans l'*Arlésienne*, Massenet dans les *Scènes pittoresques*. En dehors même des situations scéniques où il se trouve tout indiqué, le tambour peut être judicieusement employé, ainsi qu'il le fut dans les ouvertures de *la Gazza ladra* de Rossini, et de *Fra Diavolo* d'Auber, et dans *la Damnation de Faust*. Rappelons aussi deux pittoresques emplois de tambour en solo dans le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakow et dans la *Première ouverture sur des thèmes grecs* de Glazounow.

La **caisse roulante**, de forme plus allongée et de sonorité moins claire, fut utilisée par Gluck dans *Iphigénie en Tauride*, et par Wagner dans *la Walkyrie* et *Parsifal*.

La **caisse claire**, plus plate au contraire et d'une

1. Thoinot Arbeau nous apprend que les batteries de tambour comprennent soixante-dix sept combinaisons rythmiques différentes. « Le Français, ajoute-t-il après une longue et minutieuse description de l'instrument, fait servir le tambour pour tenir la mesure suivant laquelle les soldats doivent marcher » (*Orchésographie*).

sonorité indiquée par son qualificatif, a été employée par M. Saint-Saëns dans sa *Marche héroïque à la mémoire d'Henri Regnault*.

Le tambour occupe une certaine place dans la littérature, où ses divers emplois se trouvent caractérisés[1]. Ainsi dans ces vers de Malherbe :

> Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
> Si ce n'est pour danser n'aura plus de tambours !

D'autre part, Agrippa d'Aubigné, en ses *Tragiques*, nous montre la frayeur gagnant de proche en proche

> Quand les tambours français sont de loin entendus.

Shakespeare appelle le tambour « l'excitateur du courage » (the spirit-stirring drum »[2]), dans *Othello*. Henri Heine, dans *le tambour Le*

1. C'est plutôt de la morale et de la psychologie que de la littérature que relève cet intéressant passage des *Souvenirs de ma jeunesse* du P. Gratry :

« Un jour, j'eus un moment de consolation, parce que je rencontrai quelque chose qui me parut accompli. C'était un pauvre tambour qui battait la retraite dans les rues de Paris..... Cet homme battait la caisse de telle manière..... que si difficile et si chagrin que je fusse, il n'y avait absolument rien à reprendre. On n'eût pu concevoir plus de nerf, plus d'élan, plus de mesure et de netteté, plus de richesse dans le roulement ; le désir idéal n'allait pas au delà. J'en fus surpris et consolé..... Le bien est donc possible, me disais-je, et l'idéal parfois peut prendre corps. »

2. Encore y fallait-il certaines conditions, d'après de graves auteurs : Prætorius, s'appuyant sur Salmuth, annotateur de Pancirollus — et Descartes lui-même (!) assurent que, tendue sur un tambour, une peau d'agneau ne résonnera point si, de l'autre côté de la caisse, vibre une peau d'agneau (V. A. Pirro, *Descartes et la musique*).

Grand emploie cette expression plutôt hardie : « tambouriner une mélodie »[1]. Auguste Barbier, dans *la Curée*, a signalé « les longs roulements des tambours », et Bernardin de Saint-Pierre a écrit, dans *Paul et Virginie* : « Leurs tambours, voilés de longs crêpes, ne faisaient entendre que des sons lugubres. » Et c'est effectivement un son très impressionnant, « les vibrations de la membrane demeurant étouffées, comprimées, pour ainsi dire repoussées au dedans »[2].

La **grosse caisse**, outre sa fonction rudimentaire consistant à marquer les temps forts, sait imiter le bruit du tonnerre et celui du canon (voir la *Marche hongroise* de Berlioz[3]). On peut lui demander un caverneux *tremolo* à l'aide des baguettes de timbales (voir *Hercule au jardin des Hespérides* de M. Henri Büsser et *la Procession nocturne* de M. Henri Rabaud). Gluck l'a fait frapper avec une double mailloche dans l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* ; Gounod, dans l' « Air des bijoux »,

1. On peut rapprocher cette expression de celle qu'emploie l'auteur de *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, lorsqu'il nous assure que le grand poète, pour composer un air destiné à être chanté dans sa *Lucrèce Borgia*, se mit à en dire les vers qu'il accentua de coups de poings sur la table du souffleur, et ajoute que le chef d'orchestre « démêla un air dans les coups de poings et les nota sur-le-champ » !

2. C.-M. Widor. *Loc. cit.*

3. Au début du XVIe siècle Virdung enveloppe la grosse caisse (appelée en allemand *Rumpelfass*, tonneau à faire du bruit) et les autres instruments de cette famille, dans la même réprobation : « Ce sont, dit-il, des inventions diaboliques, pour tourmenter les vieillards, les malades, les gens pieux dans les couvents, etc. »

de *Faust*, a mystérieusement uni sa sonorité à celle des cymbales dans la nuance *pianissimo*[1]. Nous avons vu, au sujet de ces dernières, comment on les avait trop constamment associées à la grosse caisse. Dans l'allegro de l'ouverture de *Guillaume Tell*, Rossini a pris soin d'indiquer que « la gran cassa è senza piatti »[2].

Cet obèse instrument a été noté par Victor Hugo dans une pièce déjà citée, en ces termes épiques :

La caisse aux mille échos, battant ses flancs énormes,
Fait hurler le troupeau des instruments difformes.

et Banville l'a fait résonner dans ses *Odes funambulesques*.

Le ***tambourin*** est une sorte de tambour allongé, d'origine provençale, que l'exécutant frappe de la main gauche au moyen d'une baguette, tandis qu'il souffle dans un galoubet tenu par la main droite. Florian parle d'une « joyeuse aubade » donnée par le tambourin et la flûte; et dans les *Prétendus*, opéra de J.-B. Lemoyne, représenté en 1789, se ren-

1. Berlioz avait introduit un solo de grosse caisse *pianissimo* dans l'ouverture des *Francs-juges* (*Lettre à Humbert Ferrand*).

2. Dans *A travers chants*, Berlioz, après avoir mentionné que ce fut dans l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, que la « grosse caisse se fit entendre pour la première fois à l'Opéra de Paris, mais seule, sans cymbales ni aucun autre instrument à percussion, accuse ironiquement Rossini d' « avoir mis la grosse caisse partout », et spécialement dans le fameux finale du troisième acte de *Moïse*, où la grosse caisse, les cymbales et le triangle frappent dans les *forte* les quatre temps de la mesure, et font en conséquence *autant de notes que les voix*, qui s'accommodent comme on peut le penser d'un pareil accompagnement ».

contrent de piquants effets de tambourin et de galoubet scandant une ronde. Un exemple du même genre se trouve dans la farandole de *l'Arlésienne* de Bizet, et accompagne ces paroles du chœur :

> Le flûtet se marie
> Au *pan pan pan* du tambourin [1].

Notons, en terminant, qu'on donne également les noms de ***tambourin de Gascogne*** et ***de Béarn*** à des instruments montés de cordes de boyaux que percute une baguette de bois recouverte d'étoffe, et qu'accompagne le son d'un galoubet ou ***chirula*** [2].

Le ***tambour de basque*** est un simple cercle de bois muni de petites cymbales et que recouvre une seule membrane. On peut s'en servir de trois manières différentes : en frappant la peau avec le dos de la main ; en la frôlant avec le pouce, de façon à faire vibrer à la fois la membrane et les pièces métalliques ; en agitant l'instrument. On trouvera dans la *Carmen* et la *Djamileh* de Bizet d'intéressants exemples de l'emploi du tambour de basque. Consulter aussi la scène du bal, dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, la *Rapsodie norvégienne* de

1. Une fête donnée en 1852, à Aix, lors du passage du prince-président — tout près de devenir Napoléon III — permit d'entendre quarante tambours et soixante tambourins. V. p. 106.

2. Au XVIII[e] siècle on donne le nom de *tambourin* à une danse « fort à la mode aujourd'hui sur les théâtres français. L'air en est très gai et se bat à deux temps vifs. Il doit être sautillant et bien cadencé ». Ainsi s'exprime J.-J. Rousseau, qui d'ailleurs confond le tambourin (instrument) avec ce qu'il nomme le *galoubé*.

Lalo, et la *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakow. D'où lui vient son nom? On l'ignore, car il paraît certain que les Basques ignorent cet instrument, d'ailleurs très ancien. Au XVIIIe siècle on le voit en faveur : « Je donne tous les jours un violon et un tambour de basque à très petits frais; et dans ces prés et ces jolis bocages, c'est une joie que d'y voir danser les restes des bergers et des bergères du Lignon », écrit Mme de Sévigné à sa fille; et un personnage des *Fâcheux* annonce ainsi l'entrée des danseurs :

..... Monsieur, ce sont des masques
Qui portent des crins-crins et des tambours de Basques.

Au XVIIIe siècle Bernardin de Saint-Pierre nous montre de « jeunes bayadères chantant et dansant au son des tambours de basque » ; et Mme de Staël nous apprend que Corinne dansait « en frappant l'air de son tambour de basque, avec une ampleur, une grâce, un mélange de pudeur et de volupté, qui pouvaient donner une idée de la puissance que les bayadères exercent sur l'imagination des Indiens ».

II. — INSTRUMENTS A INTONATIONS DÉTERMINÉES

Les *timbales*, qui forment cette section, sont des bassins hémisphériques en cuivre, de dimensions variables, dont l'ouverture est recouverte d'une membrane. Celle-ci peut être tendue au moyen

d'un système de vis, et rendre sous le frappement des baguettes un son déterminé. Vraisemblablement importées d'Orient en Europe, elles furent d'abord appelées ***nacaires*** ou ***naquaires***.

« Trompes, harpes, naquaires et vieles sonnoient », dit un vieux manuscrit. Suger emploie aussi ce mot dans sa *Vie de Louis VI*. Louis X avait dans sa musique particulière un joueur de naquaires. Froissart et Joinville les mentionnent également dans leurs chroniques.

Les premières nacaires jouées par des ménestrels affectaient probablement de petites dimensions, à l'exemple de celles de l'Orient. A partir du xve siècle ces dimensions s'accroissent singulièrement, alors que les instruments reçoivent une destination guerrière. Ils furent bientôt regardés comme étant de nature essentiellement noble, d'abord en Allemagne, puis en France. Peu à peu on introduisit les timbales dans tous nos régiments de cavalerie, et le timbalier devait les défendre avec autant de courage que le cornette son étendard[1]. En somme, l'emploi en était général et justifiait ce qu'en avait dit Michel Prætorius : « Elles s'emploient à la guerre; on s'en sert aussi à la cour, dans les bals, dans les repas, et pour signaler l'entrée, la sortie ou le passage des princes. »

Si l'on considère qu'en dehors de ces grands

1. Les régiments qui s'étaient particulièrement distingués recevaient comme récompense de leur valeur des timbales en argent.

personnages, seuls des nobles ou quelques hauts gradés, fonctionnaires, etc., avaient droit au salut rythmé des timbales, on ne sera point surpris d'apprendre que le timbalier était lui-même un homme d'importance et de première habileté quant à ses fonctions techniques. Il lui fallait en moyenne six années d'études pour parvenir à posséder à fond les ressources de son instrument[1] ; par exemple, produire un « écho vraiement héroïque », d'après les minutieuses formules que nous a laissées un *Musikus Autodidaktos* publié à Erfurt en 1738 et attribué à Philippe Eisel.

Sur la valeur guerrière des timbales les témoignages ne manquent pas : « Nous avons pris quantité d'étendards et de drapeaux, et quelques paires de timbales », note Saint-Simon dans ses *Mémoires;* et, faisant allusion aux journées de Lesno et de Pultava, Voltaire écrit en son *Histoire de Charles XII :* « Ensuite venaient les étendarts, les timbales, les drapeaux gagnés à ces deux batailles. » « Je suis le fils d'un timbalier aux armées du roi ! » s'écrie un personnage du *Préjugé vaincu* de Marivaux. Dans son épître *Du pouvoir de la musique*, Joseph Chénier a nommé :

La timbale voilée aux sombres roulements ;

1. Il faut quelquefois quatre ou cinq ans de pratique pour qu'une timbale soit à point. « C'est un fabricant qui la *construit,* mais c'est un artiste qui la *finit.* » (Ch.-M. Widor : *loc. cit.*)

et dans *la Fiancée du timbalier* Victor Hugo semble faire vibrer à nos oreilles

> Ces timbales étincelantes
> Qui, sous sa main toujours tremblantes,
> Sonnent et font bondir le cœur.

Keats a mentionné la timbale (*kettle-drum*) au cours d'un poème précédemment cité.

En 1665 les frères Philidor exécutèrent à Versailles une marche en quatuor pour deux paires de timbales. Elles étaient souvent et tout naturellement associées aux trompettes, notamment pour les *entrées* signalées plus haut. En campagne elles remplaçaient les cloches dans les cérémonies religieuses [1].

On croit que l'introduction des timbales à l'orchestre remonte à 1670, et on en fait honneur à Lully. En 1748 Rameau, dans l'ouverture de *Zaïs*, confie à leur « roulis » la mission d'annoncer « le débrouillement du chaos ». Depuis lors leur rôle n'a fait que s'amplifier. Actuellement l'on en emploie trois modèles [2]. Le mécanisme nécessaire à la tension des membranes a été per-

1. C'est du moins ce qu'affirme Altenburg en son *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trumpeter und Paukenskunst*, publié en 1795.

2. Leurs dimensions ont considérablement varié selon les époques. Au temps de Hændel elles étaient sensiblement plus grandes que de nos jours. Il écrivit notamment pour un *timpano grande* qui n'existe plus et que l'on remplace tant bien que mal par une grosse caisse.

fectionné. Toutefois le système des vis actionnées par des poignées est demeuré en usage dans nos orchestres.

Trois sortes de baguettes sont employées, selon les effets de nuances désirées : celles à tête en éponge, celles à tête recouverte de peau, celles enfin (fort peu usitées) à tête de bois.

Parmi les exemples notoires de l'emploi des timbales, nous citerons l'ouverture de *Fidelio*, les ve et ixe symphonies de Beethoven, le finale du deuxième acte de *Robert le Diable*, le ballet des *Erinnyes* et *les Scènes alsaciennes* de Massenet, le *Festklänge* de Liszt, la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique*, et surtout le *Tuba Mirum* du *Requiem* de Berlioz. Enfin les timbales voilées scandent le chœur et la marche finale de *la Vestale*. Depuis l'an 1685 où Charles Ballard publiait des « pièces de trompettes et de timbales à 2, 3 et 4 parties, » nous avons vu Reicha utiliser huit timbales pour accompagner une ode de Schiller sur *la Révolution des sphères*. Un musicien allemand dont le nom n'a pas été enregistré écrivit et exécuta un concerto pour dix timbales. Mais Berlioz les a de beaucoup surpassés dans le *Tuba Mirum* précité, puisqu'il y fait entendre huit paires de timbales « blousées » par dix timbaliers !

Telle est, en raccourci, l'histoire de ces diverses familles sonores dont l'ensemble constitue l'orchestre, mais qui ont malheureusement perdu de

nombreuses et intéressantes individualités. Nous ne saurions leur rendre un plus digne hommage, après avoir évoqué Racine faisant chanter le chœur, dans *Athalie*, « au son de la symphonie de tous les instruments, » qu'en reproduisant ces lignes de Lamennais, en son *Esquisse d'une philosophie* : « Quand l'orchestre élève sa grande voix, ce n'est pas simplement la voix de l'univers réel, mais de l'univers conçu par l'homme et senti par lui, la voix qui en révèle le modèle idéal, tout ce que la contemplation de cette divine image réveille en nous d'instincts infinis, de pensées rêveuses, d'aspirations inénarrables et d'ineffable amour. »

BIBLIOGRAPHIE

I

OUVRAGES GÉNÉRAUX

ADAM (Adolphe). — Souvenirs d'un musicien. Paris, 1857.

AGRICOLA (Martin). — Musica instrumentalis. Wittemberg, 1529.

ANCELET. — Observations sur la musique, les musiciens et les instruments. Amsterdam, 1757.

ANDRIES (J.). — Aperçu théorique de tous les instruments de musique actuellement en usage. Gand, 1856.

ANGLAS (V.). — Précis d'acoustique physique, musicale et physiologique. Paris, 1910.

ANONYME. — Descriptiones et delineationes instrumentorum musicorum (XIe siècle) Manuscrit du *British museum*.

ARRIGONI (Luigi). — Organagrafia, ossia descrizione degli instrumenti ontichi. Bologna, 1691.

BARTOLOCCI (J.). — Psalmorum libro, psalmis musicis instrumentis. Roma, 1675.

BECKER (G.). — De l'instrumentation, du XVe au XVIe siècle. Bruxelles, 1884.

BENELLI. — Il desiderio, overo de concerto di varii strumenti musicali, etc. Venetia, 1594.

BERLIOZ (H.). — Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, 1851 Réédité avec l'art du chef d'orchestre. (V. Strauss (R.), Weingartner et Widor.)

BLASERNA. — Le son et la musique, 1879.

BONAMI (Le P.). — Gabinetto armonico pieno d'instrumenti sonori indigate e spiegati. Roma, 1722.

BORDE (J.-B. de la). — Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1720.

BOTTÉE DE TOULMON. — Instructions du Comité historique des Arts et Monuments : Musique. Paris, 1857.

BOUDOIN, Hervé du MONCEL et BOCQUILLON. — La musique historique : méthodes et instruments, 1881.

BRANCOUR (René). — Le nouveau musée du Conservatoire national de musique (*le Ménestrel*). Paris, 1912-13.

— Le musée du Conservatoire national de musique (*Rivista musicale italiana*), 1918.

— La musique militaire (*le Correspondant*, 1917).

BRENET (Michel). — Histoire de la symphonie à orchestre, depuis ses origines jusqu'à Beethoven inclusivement. Paris, 1882.

— Musique et musiciens de la vieille France. Paris, 1911.

— La musique militaire. Paris, s. d.

BRICQUEVILLE (E. de). — Les instruments de musique considérés

comme pièces de collections (*Courrier du Midi*, 1890).

Bricqueville. — Instruments de musique anciens. Paris, 1893.

— Un coin de la curiosité : les anciens instruments de musique. Paris, 1894.

Brillouin (M.). — Utilité de la création d'un laboratoire d'essais et de recherches pour l'industrie des instruments de musique. Paris, 1917.

Brown (M. et W.). — Musical instruments. New-York, s. d.

Bruni (V. Gallay).

Carbasus (abbé). — La mode des instruments de musique. Paris, 1739.

Castillo (P. de). — De musica instrumentali.

Catrufo (J.). — Des voix et des instruments à cordes, à vent, et à percussion. Paris, s. d.

Cerreto (Scipion). — Della prattica musica vocale e strumentale, etc. Napoli, 1601.

Charlier de Gerson. — Beschreibung Musikalischer Instrumente. Bâle, 1518.

Chouquet (Gustave). — Le musée du Conservatoire national de musique, catalogue descriptif et raisonné. Paris, 1870, 2e édition, 1884.

Closson (E.). — L'instrument de musique. Bruxelles, 1902.

Comettant (O.). — La musique, les musiciens et les instruments de musique chez les différents peuples du monde. Paris, 1865.

Coussemaker (E. de). — Mémoire sur Hucbald et sur des traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique. Paris, 1841.

Daubresse (M.). — La musique au musée de Saint-Germain-en-Laye. Paris, 1912.

Day (Captain). — A descriptive catalogue of the musical instruments exhibited at the Royal Military exhibition. London, 1890.

Deldevez. — L'art du chef d'orchestre. Paris, 1878.

— De l'exécution d'ensemble. Paris, 1888.

Desperiers (Bonaventure). — Cymbaluma mundi (ch. xxi), 1537.

Diderot et d'Alembert. — Encyclopédie. Paris, 1750-1780.

Dodwell (H.). — A treatise concerning the lawfulness of instrumental musick in holy offices. London, 1700.

Durey de Noinville et Traversol. — Histoire de l'Académie royale de musique. Paris, 1753.

Eascott (R.). — Sketches of the origin, progress and effects of music, etc. Bath, 1793.

Eisel (Ph.). — Musikus Autodidaktos. Erfurt, 1738.

— Grundliche anweisung zu der vocal als ublichen instrumental. Musik, etc. Augsburg, 1762.

Ellis (G.). — On the condition, extent and realization of a perfect musical scale on instruments with fixed tones. London, 1864.

Engel (Carl). — A descriptive catalogue of the musical instruments in the South Kensington Museum. London, 1870.

Farmer (H.-G.). — Memoirs of the royal artillery band, its origins, history and progress. London, s. d.

— The rise and developement of military music. London, 1912.

Fétis (F.-J.). — Histoire générale de la musique. Paris, 1869, 1876.

— Curiosités historiques de la musique. Bruxelles, 1830.

Forkel (J. N.). — Allgemeine ges-

chichte der musik. Leipsig, 1788-1801.
Fritz (R.). — Anweisung, wie man claviere, clavecins, und orgel, nach einer mecanischen art, etc. Leipzig, 1757.
Frizzi (Benedetto). — Dissertazione divisa in lettere sulla portata dei musicali strumenti, etc. Trieste, 1802.

Gabler. — Der instrumentaltor, se, Ingolstadt, 1776.
Galilei (Vincentio). — Dialogo... sopra l'arte del hene intavolarre e nettamente sonare la musica degli strumenti artificiali, etc. Vineggia, 1584.
Gallay (J.). — Un inventaire sous la terreur. Etat des instruments de musique relevés chez les émigrés et condamnés, par Bruni, l'un des délégués de la Convention. Paris, 1890.
Gerber (E.-L.). — Historische-biographisches Lexicon der Tonkunstler, etc., Leipzig, 1790-2.
Gevaert (F.-A.). — Cours méthodique d'instrumentation.
— Cours méthodique d'orchestration.
Gilson (P.). — Le *tutti* orchestral. Bruxelles, s. d.
Gonterhausen (Von). — New eröffnetes magazin musikalischer Tonwerkzenge, dargestellt in technischer Zeichnungersallan Saite, Blas, Schlag und Friktiones-Instrumente. Frankfurt, 1855.
Grast (E.). — Traité pratique d'instrumentation moderne, s. d.
Grétry (André). — Mémoires et Essai sur la musique. Paris, 1789.
Grillot de Givry. — Les instruments de musique au musée de Cluny. Paris, 1914.
Grove (Sir George). — A dictionary of music and musicians. London, 1896.
Guiraud. — Traité pratique d'instrumentation. Paris, s. d.
Gumpelzhainer. — Compendium musicæ. Augsbourg, 1595.

Hammerich (A.). — Musikhistoriche museum beskrivente illustreretKatalog. Copenhague, 1909.
— Musikhistoriche museum zu Kopenhagen beschreibender Katalsg (*id.*, 1911).
Hasselt (Jan). — L'anatomie des instruments de musique. Paris, s. d.
Hawkins (Sir John) — An account of the institution and progress of the Academy of ancient music. London, 1770.
— General History of the Science and Pratice of music *id.* 1776.
Hipkins (A.-J.). — Musical instruments, historic, rare and unic. Edimbourg, 1883.
— Cantor lectures on musical instruments, their construction and capabilities. London, 1891.
Hughes (A.). — Catalogue of instrumental musée, treatise, etc. in the *British Museum*. London, 1909.

Jacob (le bibliophile) (V. Paul Lacroix). — Curiosités de l'histoire des arts. Paris, 1858.
Jacquot (Albert). — Guide de l'art instrumental. Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes, etc., 1856.

Kappey (J.-A.). — Military music, a History of wind instruments band. London, 1894.
Kastner (Georges). — Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument. Paris, 1836.
— Cours d'instrumentation. Paris, 1837.

KASTNER (Georges). — Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises. Paris, 1848.

— Parémiologie musicale de la langue française. Paris, 1856.

KIRCHER (le P. Athanase). — Musurgna universalis, etc. Roma, 1650.

— Phonurgia nova, etc., 1673.

KUFFERATH (M.). — L'art de diriger l'orchestre, 1891.

LACROIX (P.). — Les arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance, 1871.

LALO (Ch.). — Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. Paris, 1908.

LAMENNAIS. — De l'art et du beau (extrait de l'*Esquisse d'une philosophie*). Paris, 1841.

LANDOWSKA (Wanda). — Musique ancienne. Paris, 1909.

LANFRANCO. — Scintille de musica. Brescia, 1733.

LAVIGNAC. — La musique et les musiciens. Paris, 1896.

LAVOIX, fils (Henri). — Histoire de l'instrumentation depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. Paris, 1878.

— La musique dans l'imagerie du moyen âge. Paris, 1875.

— Histoire de la musique. Paris, s. d.

LEDHUY et BERTINI. — Encyclopédie pittoresque de la musique : les instruments de musique, 1835.

LÉVÊQUE (Ch.). — La voix des instruments (*Revue bleue*, Paris, 1893).

LICHTENTHAL. — Dictionnaire de musique, trad. française de Dom Mondo, 1839.

LUSCINIUS (O.). — Musurgia seu Praxis musicæ, illius primo quæ Instrumentis agitur certa ratio, etc. Strasbourg, 1536.

MACE (Thomas). — Musick's monument, or a remembrancer of the best practical musick, etc. London, 1678.

MAHILLON (V.-C.). — Eléments d'acoustique musicale et instrumentale. Bruxelles, 1871.

— Catalogue descriptif et analytique (historique et technique) du musée instrumental du Conservatoire de Bruxelles, 1912.

— Le matériel sonore des orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfare.

— Les instruments de musique du Conservatoire royal de Bruxelles, 1913.

MATTHESON (J.). — Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigoten Capell-meister, componisten, etc., Hamburg, 1740.

MERSENNE (le P.). — Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de toutes sortes d'instruments harmoniques. Paris, 1636 à 1637.

NASSARE (Pablo). — Escuela musica... el quatro libro trata... de cada instrumento musico, etc. Saragoza, 1724.

NEUKOMNM (E.). — Histoire de la musique militaire (suite de l'ouvrage de Kastner, v. ce nom), 1889.

NIEROP (Van). — Wis-konstige Musyka, etc. Amsterdam, 1659.

PARÈS (Gabriel). — Traité d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des musiques militaires. Paris, 1898.

PETOUCHOFF (Michel). — Instruments populaires russes du musée du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, 1884.

PIERRE (Constant). — Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers et la facture instrumentale. Paris, 1893.

PILLAUT (Léon). — Trois supplé-

ments au catalogue du musée du Conservatoire national de musique. Paris, 1894, 1899, 1903.

Pillaut (Léon). — Instruments et musiciens. Paris, 1880.

Pirro (A.). — L'esthétique de Jean-Sébastien Bach. Paris, 1907.

Plutarque. — Œuvres morales et meslées, traduites par Amyot. Paris, 1575.

Pontécoulant (A. de). — Organographie ; essai sur la musique instrumentale. Paris, 1861.

— Les symphonistes de la cathédrale de Meaux. Paris, 1864.

Prætorius (Michel). — Syntagma musicum, etc. Wolfenbuttel et Wittemberg, 1614.

— Theatrum instrumentorum, etc. Wolfenbuttel, 1620.

Printz von Waldthurm. — Compendium musicæ, etc. Dresden, 1689.

Prod'homme (J.-G.). — Ecrits des musiciens (xve et xviiie siècles). Paris, 1912.

Psellus (V. Xylander).

Rambosson (J.). — Les harmonies du son et l'histoire des instruments de musique. Paris, 1878.

— Histoire des instruments de musique, revue et augmentée par Ivanhoé Rambosson. Paris, 1897.

Reyer (Paul). — Les masques anglais, étude sur les ballets et la vie de cour en Angleterre (1512-1640). Paris et Londres, 1909.

Riemann. — Musik-Lexicon. Leipzig, 1832, 1887.

— Catechism of musical instruments, 1898.

Roger (J.-L.). — Traité des effets de la musique sur le corps humain, traduit du latin par E. Sainte-Marie. Paris 1803.

Rolland (Romain). — Voyage musical au pays du passé. Paris, 1920.

Rousseau (Jean-Jacques). — Dictionnaire de musique. Paris, 1767.

— Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre, 1753.

— Sur la musique militaire.

Salmon (Thomas). — An essay to the advancement of musick, etc. London, 1672.

Schœnewerk (L.). — Tableau chronologique... des plus remarquables luthiers et facteurs d'instruments... depuis le ive siècle jusqu'à nos jours. Nice, 1900.

Schubert (P.-L.). — Die instrumental musick, etc. Leipzig, 1865.

Settala. — Stromenti musicali rari e curiosi del museo Settaliano. Tortona, 1678.

Smith (R.). — Harmonies, or the philosophy of musical sounds. London, 1759.

Sowinski (A.). — Les musiciens polonais... Description d'anciens instruments slaves. Paris, 1877.

Stainer (Dr J.). — Music of the Bible, with an account of the developement of modern musical instruments from ancient types, 1879.

Steuart (A.). — The lawfulness, excellency and advantage of instrumental music, etc. Philadelphie, 1763.

Strauss (Richard). — Le traité d'orchestration de Berlioz ; commentaires et adjonctions, coordonnées et traduits par E. Closson.

Swanberg (Johannès). — Musikhistoriska museith instrumentsamling. Stockholm, 1902.

Tavan (C.). — Méthode pratique d'orchestration symphonique. Paris, 1896.

Todini (Michel). — Dichiaratione delle Galeria armonica, etc. Roma, 1676.

Valdrighi (L.-F.). — Musurgiana. Modena, 1880-1884.
— Nomocheliurgographia antica e moderna. Modena, 1894.
Vallas (L.). — La musique à Lyon au xviiie siècle. Lyon, 1908.
Vincentino (M.). — L'antica musica ridotta alla moderna prattica, etc... con l'inventione di uno novo stromento. Roma, 1555.
Viollet-le-Duc. — Dictonnaire raisonné du mobilier français (IVe partie : instruments de musique). Paris, 1871.
Virdung (Sebastianus). — Musica getutscht und aussgezogen... und alles Gesang auss den usten in die Tabulaturen diser benannte dryer Instrumenten : der Orgeln, der Lauten und der Flöten, etc. Basel, 1511.

Wackerbath. — Music and the Anglo-Saxons.
Walker (J.-C.). — Musikalisches Lexicon, Leipzig, 1732.
Wasielewsky (J.-W.). — Anfange der Instrumental. Komposítea, 1874.
— Geschichte der Instrumental musik in XVI Jahrhundert. 1878.
Weckerlin (J.-B.) — Bibliothèque du Conservatoire de musique : Catalogue bibliographique de la réserve. Paris, 1885.
Weckerlin (J.-B.). — Musiciana et nouveaux musiciana.
Weingartner (Félix). — Partiturverspinele zu Hector Berlioz Grosse Instrumentationslehre, etc. Leipzig, 1904.
Widor (Ch.-M.). — Technique de l'orchestre moderne, faisant suite au traité d'instrumentation et d'orchestration de Berlioz. Paris, 1904.
Woldemann (C.). — Succinctus musicæ sacræ veteris et novi testamenti Historia, oder Kurze historische Nachricht von der vocal und instrumental musik, etc. Stettin, 1636.

Xylander (G.). — Traduction et annotation de l'ouvrage de Psellus : De quatuor disciplinis mathematici speculum... Musica. Bâle, 1536.

Young (M.). — Enquiry into the principal phenomena of sounds and musical strings. London, 1784.

Zamminer. — Die Musik und die musikalischen Instrumente, etc. Giessen, 1855.
Zarlino. — Le istitutioni harmoniche, etc. Venetia, 1558.

II

A. — INSTRUMENTS A CORDES

Abele (H.). — Die violine, 1864-1874.
Allen (E.-H.). — The ancestry of the violin, 1882.
Armstrong. — History of the harp, 1859.
Artus (C.-F.). — La corporation des ménétriers et le roi des violons. Paris, 1888.
Bachmann (A.). — Le violon. Paris, 1880.
Bagatella (A.). — Regole per la costruzione dei violini, viole, violoncelli e violoni. Padovia, 1786.
Baron (E.-T.). — Historisch theoretisch und practischer Untersuchung des Instruments der lanten. Nuremberg, 1727.

Beaufford. — On the Irish harp.
Bèche. — Abrégé de l'histoire de la ménestrandie, 17...
Becker (G.). — Annales de Jehan et Etienne Ferrier, ménestriers de la cité de Genève. Paris, 1881.
Bellaigue (Camille). — Le luthier de Crémone, dans *Notes brèves*. Paris, 1911.
Bone (Philip). — The guitar and the mandolin London. 1914.
Brenet (Michel). — Notes sur l'histoire du luth en France. Paris, 1899.
Bricqueville (E. de). — La viole d'amour. Paris, 1908.

Consolo (F.). — La scuola italiana del violino. Firense, 1885.
Coutagne (Dr Et.). — Gaspard Duiffoprugear et les luthiers lyonnais du XVIe siècle. Paris, 1896.

Davidson (P.). — The violin, a concise exposition of the general principles of construction, etc. London, 1771-1781.
Diehl (N.-L.). — Die geigenmacher der alten italienischenschule. Hamburg, 1866.
Doin (G.-P.). — « Lyra Barberina », etc. Firense, 17 .
Doyen. — Le violon et les grands luthiers italiens.
Drechssler et Felmerius. — De cithara Davidica, 1675.
Dubourg (G.). — The violin... and its composers, 1831-1851.
Dupuich (R.). — Traité de lutherie ancienne. La cote du violon. s. d.

Ecorcheville (J.). — Le luth et sa musique (*Mercure musical*, 1908).
Engel (Carl). — Researches into the early history of the violin family. London, 1883.

Fétis (F.-J.). — Lettre à M. Henri Naderman au sujet de la harpe à double mouvement d'Erard. 1828.
Fétis (F.-J.). — A S. Stradivari, précédé de recherches historiques et critiques sur les instruments à cordes, 1856.
Fissore (R.). — Les maîtres luthiers, cote des violons Paris, 1900.
— La lutherie. Paris, 1901-1904.
Fleming (James). — Old violins and their makers. 1833-1834.
Folegati (E.). — Storia del violino e dell' archetto. Bologna, 1873.

Gallay (Jules). — Les luthiers italiens aux XVIIe et XVIIIe siècles ; nouvelle édition du *Parfait luthier* de l'abbé Sibire, 1869 (V. ce nom).
— Les instruments des écoles italiennes. Paris, 1872.
Grillet (Laurent). — Les ancêtres du violon et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets. Paris, 1901.
Grivel. — Le vernis des anciens luthiers d'Italie, etc. Paris, 1867.
Gunn (John). — An account of a very ancient Caledonian harp and of the harp of Queen Mary. Edimbourg, 1807.

Hadjecki (A.). — Die italienisch lira di braccio, s. d.
Halévy (P.). — Notice historique sur l'alto, 1856.
Hart (G.). — The violin : famous makers and their imitators. London, 1875.
— The violin and its music. London, 1881.
Hill (Henri, Arthur et Alfred). — Antonio Stradivari, his life and work. London, 1902.
— The Salabue Stradivari, 1891.
Huggins (Margaret). — Maggini, from the material collected and contributed by W., Art. and Alf. Hill. London, 1892.

Jacquot (Albert). — La lutherie lorraine et française, 1912.
Jones (C.). — Musical and practical

relicks of the Welsh bards... with variations for the harp, harpsichord, etc. London, 1794.

Kastner (Alfred). — On the modern harp. London, 1912.
Kastner (Georges). — La harpe d'Eole et la musique cosmique. Paris, 1876.

Le Blanc (H.). — Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétextes du violoncelle. Amsterdam, 1740.
Ledwich (E.). — Inquiries concerning the ancient Irish harp, 178...
Lutgendorff (Von). — Die geigen und lautenmacher von Mittelalter zur gegenwart. Frankfurt, 1904.
Lyon (G.). — Etude technique sur la nouvelle harpe chromatique sans pédales.

Maclean. — The cither.
Mailand (E.). — Découverte des anciens vernis italiens employés pour les instruments à cordes et à archet. Paris, 1819.
Mangin. — Manuel du luthier. Paris, 1869
Mangin et Maigne. — Nouveau manuel complet du luthier. Paris, 1894.
Mauburnus (J.). — Rosetum exercitiorum, etc. Titulus quintus... Chiropsalterium. Bâle, 1510.
Miggé (O.). — Le secret des célèbres luthiers italiens découvert et expliqué.
Mordret (C.). — La lutherie artistique. Paris, 1885.
— Les violons de Crémone. Rome, 1898.
Morphi (G.). — Les luthiers espagnols du xvie siècle, 1902.

Pearce (J.). — Violins and violinmakers. London, 1866.
Piccinni (Ales.). — Intavolatura di liuto e di chitarrone. Bologna, 1623.
Piccolellis (G. de). — Liutici antichi e moderni. Firense, 1885.
— Genealogia degli Amati e dei Guarneri. Firense, 1886.
Picenardi. — Cremona durante il domino de Veneziani (1499-1589), Milano, 1866.
Pierard (L.). — Le violon, son histoire et son origine, avec un précis d'acoustique et des notions sur sa construction. Paris, 1902.
Pillaut (Léon). — La viole d'amour (*le Ménestrel*, 1891).
Plassiard (J.-A.). — Des cordes harmoniques en général et spécialement de celles des instruments à archet. Mirecourt, 1880.
Playford (John). — Breefe introduction to the sholl of music for Song and Viall. London, 1654.
Pougin (Arthur). — Viotti et l'école moderne de violon. 1888.
— Les Guarnerius. Paris, 1909.
— Le violon, les violonistes et la musique de violon en Italie, en France et en Allemagne, du xvie au xviiie siècle. Paris, 1920.

Quandt (C.-P.). — Essai et observations sur la harpe éolienne, 1795.

Richelme (A.-H.). — Etudes et observations sur la lutherie ancienne et moderne.
— Renaissance du violon et de ses anologues d'après de nouvelles lois acoustiques, etc. Marseille. 1883.
Ritter (H.). — Der Geschichte der Viola-Alta, 1879.
Rousseau (Jean). — Traité de la viole, qui contient une dissertation curieuse sur son origine, etc. Paris, 1687.
Rühlmann (J.). — Geschichte der Bogeninstrumente, 1882.

Saint-Saens (C.). — Notes sur les lyres et cithares antiques. Paris, 1902.

Sandys et Forster. — The history of the violin and other instruments played with the bow, etc. London, 1864.
Sauzay. — Le violon harmonique. Paris, 1889.
Savart (Félix). — Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet. Paris, 1819.
Schabeck (C.). — Der Geigenbau im Italien, etc., 1874.
Schneider (L.). — La harpe et ses ancêtres, 1903.
Schrœn (E.). — Die Guitarre und ihre Geschichte, 1879.
Sibire. — La Chélonomie ou le parfait luthier. Nouvelle édition. Bruxelles, 1885 (V. Gallay).
Simoutre (E.). — Aux amateurs de violon. Historique, construction, réparation et conservation de cet instrument. Bâle, 1889.
— Supplément à cet ouvrage. Paris, 1901.
— Le progrès en lutherie, s. d.
Straeten (Van der). — Jacques de Saint-Luc, luthiste athois du xvii[e] siècle. Mayence, 1887.
— et Snœck. — Etude biographique et organographique sur les Willems, luthiers gantois du xvii[e] siècle. Gand, 1896.

Terrasson (Abbé). — Dissertation sur la vielle. Paris, 1741.
Thoinan (L.). — René Mangars, célèbre joueur de viole. Paris, 1865.
— Louis Constantin, roi des violons. Paris, 1878.
Tolbecque (A.) — Quelques considérations sur la lutherie. Paris, 1890.
— Notice historique sur les instruments à cordes et à archet. Paris, 1898.
— L'art du luthier. Paris, 1903.

Valdrighi (P.-F.). — Ricerche sulla luteria e violineria modenese antica e moderna, etc. Modena, 1878.
— Di un' arpa, un violino e un violoncello intagliati, etc. Modena, 1878.
Vidal (Autsine). — Les instruments à archet, etc. Paris, 1876-78.
— La lutherie et les luthiers. Paris, 1889.
Vivier (J.). — Transformation des instruments à cordes, anciens et nouveaux, en modifiant certains organes des instruments à sons mobiles de l'orchestre, etc. Bruxelles, 1893.

Wasielewski (Von). — Die violine and ihre Meister, 1869, 1904.
— Die violine im XVII. Jahrhundert, 1874.
— Das Violoncell und seine Geschichte, 1889.
Weckerlin (J.-B). — Notice sur la contre-basse. Paris, 1875.

Youssoupoff (Prince). — Luthomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les œuvres des anciens luthiers, etc., 1856.

B. — INSTRUMENTS A CORDES A CLAVIER

Blondel (P.). — Histoire anecdoctique du piano (1880).
Boddington (H.). — Catalogue of musical instruments, principally... the piano-forte. Manchester, 1888.
Bricqueville (E. de). — Le piano de M[me] du Barry et le clavecin de Marie-Antoinette. Paris, 1892.
Brinsmead. — The history of the piano-forte, with an account of account music and musical instruments. London, s. d.

Burbure (Léon de). — Recherches sur les facteurs de clavecins et les luthiers d'Anvers depuis le xvie jusqu'au xixe siècle. Bruxelles, 1863.

Closson (E.). — Pascal Taskin.

Denis (Jean). — Traiié de l'accord de l'espinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale. Paris, 1650.

Erard. — Perfectionnements apportés dans le mécanisme du piano. Paris, 1834.
— Notice sur les travaux de la maison Erard. Paris, 1855.

Fischoff. — Versuch einer Geschichte des Clavierbaues, 1853.

Gasperini. — L'armonico pratico al cembalo ...spinetta e organo.

Gonterhausen (Von). — Der Flügel oder die Beschaffenheit des Piano's in allen Formen. Frankfurt, 1856.

Hipkins (A.-L.). — The history of the piano-forte. London, 1883.
— Description and history of the piano-forte and of the other key-board stringed instruments. London, 1885.

Huberson. — Nouveau manuel complet de l'accordeur et du réparateur de pianos, traitant de la facture des pianos anciens et modernes. Paris, 1891.

Marmontel (A.). — Histoire du piano et de ses origines.

Mereaux (A.). — Les clavecinistes de 1637 à 1790.

Paul (Oscar). — Geschichte des claviers, 1868.

Ponsicchi. — Il piano-forte, 1876.

Quidant (Alfred). — L'âme du piano, essai sur l'art de la pédale. Paris, 1888.

Rapin (E.). — Histoire du piano et des pianistes. Lausanne, 1904.

Ridley Prentice. — History of Pianoforte music, 1885.

Rimbault (E.-F.). — The piano-forte, its origin, progress and construction, 1860.

Turgan. — La manufacture Erard. Paris, 1867.

Wiernsberger (J.-A.). — Le piano et ses prédécesseurs. Paris, 1910.

III

A. — INSTRUMENTS A VENT

Altenburg. — Versuch einer Anleitung zur heroische musikalische Trumpeter und Pauken-Kunst. Halle, 1795.

Barre (de la). — Notice sur les musettes et les hautbois (174).

Bastholini (G.). — De tibiis veterum et earum antiquo usu. Roma, 1677.

Borjon (C.-E.). — Traité de la musette. Paris, 1672.

Brancour (René). — Notice historique sur les cornets. Paris, 1912.

Bricqueville (E. de). — Les musettes. Paris, 1894.

Broadwood. — An essay on the construction of flutes. London, 1882.

Canaule (D.). Quelques idées sur la perce des intruments à vent. Paris, 1840.

Carlez. — Les Hotteterre. Caen, 1877.

Coche (V.). — Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte Boehm. Paris, 1838.

Colonna (Fabri). — La sambucca

linea, overo dell'instrumento perfetto, etc. Napoli, 1618.

Dauverné. — Méthode pour la trompette, précédée d'une notice historique sur cet instrument, etc. Paris, 1857.

Desléonet. — Théorie générale des instruments à vent. Paris, 1863.

Eichorn (H.). — Die Trompete, 1881.

Fétis (F.-J.). — Adolphe Sax, 1864.

Francœur. — Diapason général de tous les instruments à vent, s. d.

Guichot (A.). — Le hautbois (*Musique populaire*, 1882).

Henrisch (J.-C.). — Entstehung, Fortgang und jetzige Beschaffenheit der russichen jadmusik. Saint-Pétersbourg, 1796,

Hotteterre (Jacques). — Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec... et du hautbois. Amsterdam, 1708.

Iken (Conrad). — Disputationes de tubis Hebræorum argenteis. Bremen 1745.

James (W.-H.). — A word or two on the flute, 1826.

Kling (H.). — Le cor de chasse (*Rivista musicale italiana*).

Lacaine (V.). — Notice biographique sur Adolphe Sax, 1861.

Lajarte (Th. de). — Instruments Sax et fanfares civiles. Paris, 1867.

Lecomte (G.). — L'émotion musicale et les instruments de cuivre.

Maccari di Cortona. — Dissertazione sopra un'antica statuetta... rappresentante un suonator di cornemusa.

Mahillon (V.-C.). — Etude sur le doigté de la flûte Bœhm, 1882.

Maret (H.). — Les cors de Potemkin.

Marolles (Capitaine de). — Essai de monographie sur la trompe de chasse.

— Trois questions relatives à la trompe de chasse.

Meifred. — Notice sur la fabrication des instruments de musique en cuivre et sur celle du cor en particulier. Paris, 1851.

Meursius (J.). — Collectanea de Tibiis veterum, 1641.

Pilard (Ch.). — Les instruments Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre. Paris, 1869.

Poisson (Denis). — Mémoire sur la théorie des instruments à vent.

Rockstro (R.-S.). — A treatise on the construction, the history and the practice of the flute. London, 1790.

Vaucanson (J. de). — Le mécanisme des flûtes automates, etc. Paris, 1738.

Welch (Ch.). — History of the Bœhm flute, 1883.

B. — INSTRUMENTS A VENT A CLAVIER

Antony (J.). Die Orgel, 1832.

Ashdown Audsley. — The art of organe-building. New-York, 1905.

Banchieri (Ad.). — Organo suonarino. Venetia, 1638.

Bedos de Celles (Dom). — L'art du facteur d'orgues, 1766-1770.

Bendeler. — Organopeia, etc. Frankfurt und Leipzig, 17...

Bony (E.). — Une excursion dans l'orgue. Paris, 1892.

Bricqueville (C. de). — Notes historiques et critiques sur l'orgue. Paris, 1899.

Cavaillé-Coll (A.). — De l'orgue et de son architecture. Paris, 1872.

Cellier. — L'orgue moderne. Paris, s. d.

Couwenbergh (H.-V.). — L'orgue ancien et moderne, traité historique, théorique et pratique de l'orgue et de son jeu. Lierre, s. d.

Deimling (C.-E.). Beschreibung des orgelbaues, etc. Offenbach, 1796.
Dimier. — Les orgues mécaniques. 1907.
Dudley Buck. — The influence of the organ in History. 1882.

Elewyck (Van). — Geschichte der Orgel.
— Matthias Van der Gheyn, le plus grand organiste et carillonneur belge du XVIIIe siècle. Paris, 1862.

Fourneaux (N.). — Petit traité sur l'orgue expressif, 1854.

Girod (le P.). — Connaissance pratique de la facture des grandes orgues, 1877.
Grégoir (E.-G.-L.). — Historique de la facture et des facteurs d'orgues, 1865.
Gripon (E.). — Recherches sur les tuyaux d'orgues, etc. Angers, 1864.

Halle (J.-P.). — Die Kunst des Orgelbaues. Brandenburg, 1779.
Hamel et Guédon. — Nouveau manuel complet du facteur d'orgues.
Hess (J.). — Luister van het orgel, etc. Gouda, 1772.
Hopkins. — The organ, its history and construction. London, 1877.
Huyghens (C.). — Ghebruik, en onghebruik van't orgel, etc. Amsterdam, 1660.

Lamazou (Abbé). — Etude sur l'orgue monumental de Saint-Sulpice et la facture d'orgues moderne. Paris, s. d.
Lingberg. — Handbok on Orgverget, 1861.
Locker (Ch.). Les jeux d'orgues, leurs caractéristiques et leurs combinaisons les plus judicieuses. Paris, 1889.

Mittag (J.-C.). — Historische Abhandlung von... Orgeln. Lunebourg, 1756.
Mustel (A.). — L'orgue expressif ou harmonium, etc. Paris, 1903.

Odon de Cluny. — Quomodo organistrum construitur (Xe s.).

Philbert. — La facture d'orgues moderne et la facture d'orgues néerlandaise ancienne et contemporaine. Amsterdam, 1876.
Pinsel. — L'harmonium, 1884.
— Notice sur l'orgue expressif. Rouen, s. d.
Pirro (A.). — L'orgue de J.-L. Bach. Paris, 1895.
Ply (l'abbé). — La facture moderne étudiée à l'orgue de Saint-Eustache. Lyon, 1880.
Preus (G.). — Grund regeln von der structur und der requisitis einer untadelhaften orgel, etc. Hamburg, 1729.

Raugel (Félix). — Les orgues de l'abbaye de Saint-Mihiel, etc. Paris, 1919.
Régnier (J.). — L'orgue, sa connaissance (?), sa construction et son jeu. Nancy, 1850.
Reiter. Die Orgel unserer Zeit. 1880.
Rimbault (E.-L.). — History of the organ, 1855-70.
— The early English Organ-builders and their works, 1882.

Schlimbach (G.-C.-F.). — Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung, se, der Orgel. Leipzig. 1801.
Schyve (P.). — Notice sur les nouveaux systèmes d'orgues à dédoublement, etc.

Wangemann (O.). — Geschichte der Orgel und Orgelbaukunst. 1879-80

IV

INSTRUMENTS A PERCUSSION

Arcet (V.). — Historique de la fabrication des tam-tams et cymbales en France, 1844.

Arve (Stéphen d'). — Monographie du tambourin. Marseille, 1902.

Auter (Abbé). — Essai sur le symbolisme de la cloche. Poitiers, 1859.

Bacchini (S.) — Di sistrorum figuris ac differentia ob sistri, etc. Bologna, 1691.

Bartl (P.-C.). — Nachricht von der Harmonika. Prague, 1796.

— Abhandlung von der Tasten-Harmonika. Brünn. 1798.

Elewyck (Van). — Voir ce nom aux *Instruments à vent à clavier*.

Ellacomb (T.). — Church bells of Devon.

Ellays (R.). — Fortuita sacra : Quibus subjicitur commentarium de cymbalis. Rotterdam, 1727.

Engramelle (le P.). — La tonotechnie, où l'art de noter les cylindres, etc. Paris, 1775.

Florencio (P.-O.). — Crotalgia o ciercia de las Castanuelas. Madrid. 1792.

Kastner (Georges). — Méthode de timbales, précédée d'une notice historique sur ces instruments.

Lampe (F.-A.). — De cymbalis veterum, etc. Utrecht, 1703.

Magius (Hieronymus). — De tintinnabulis. Hanovre, 1608.

Rocca (A.). — De campanis commentarius. Roma, 1612.

Thiers (J.-B.). — Traité des cloches, 1702-1721.

Vidal (F.). — Lou tambourin. Avignon, 1864.

Vierstadt. — Dissertatio historica de campanis, etc.

En dehors de cette nomenclature forcément incomplète, consulter les catalogues des collections d'instruments — notamment ceux des collections Loan. de Léry, Samary, Savoye, Snœck etc..., et aussi les catalogues des expositions nationales et municipales des diverses nations.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS D'INSTRUMENTS

TABLE ALPHABÉTIQUE DES NOMS PROPRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Les reproductions d'instruments ont été faites d'après les originaux du musée du Conservatoire de Paris.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III. — INSTRUMENTS A EMBOUCHURE

CHAPITRE IV. — INSTRUMENTS POLYPHONES. A RÉSERVOIR D'AIR

TROISIÈME PARTIE

INSTRUMENTS A PERCUSSION

CHAPITRE PREMIER. — INSTRUMENTS AUTOPHONES

CHAPITRE II. — INSTRUMENTS A MEMBRANES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

NO

